萧友梅音乐文集

陈聆群 齐毓怡 戴鹏海 编

作人题



责任编辑：李苍鹰
封面设计：于文盛

萧友梅音乐文集
陈聆群　齐毓怡　戴鹏海编
上海音乐出版社出版、发行
（上海绍兴路74号）
新华书店经销　商务印书馆上海印刷厂印刷
开本850×1168　1/32　印张18.5　插页11　字数425,000
1990年12月第1版　1990年12月第1次印刷
印数：1—1,000册

ISBN7-80553-254-0/J·215　定价：16.10元



蕭友梅



1907 年,萧友梅(右三)与廖仲恺(右五)、何香凝(右七)等合摄于日本东京



1912 年 3 月，萧友梅(前排左一)在南京临时政府大总统府秘书处任职时，与孙中山先生(前排左三)和秘书处工作人员合影



1916年，萧友梅在德国柏林

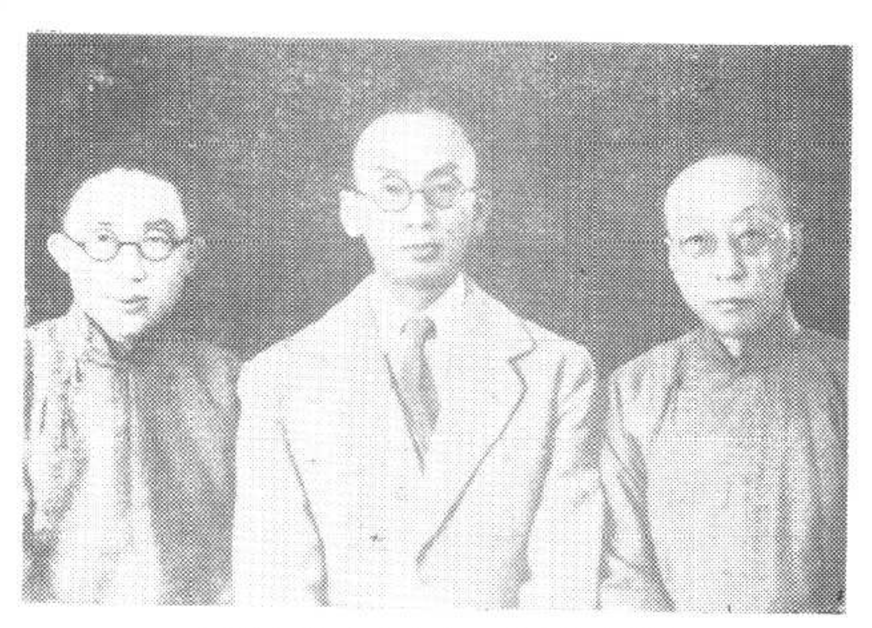
1923年11月，萧友梅与北京大学音乐传习所管弦乐队全体队员在该所门前合影



萧友梅（前排左六）与北京艺术专门学校部分师生合影（后排左六为冼星海）

萧友梅（左二）与北京艺术专门学校教师刘天华（左一）、托诺夫（右一）等合影

1926年春，萧友梅摄于北京寓所琴室



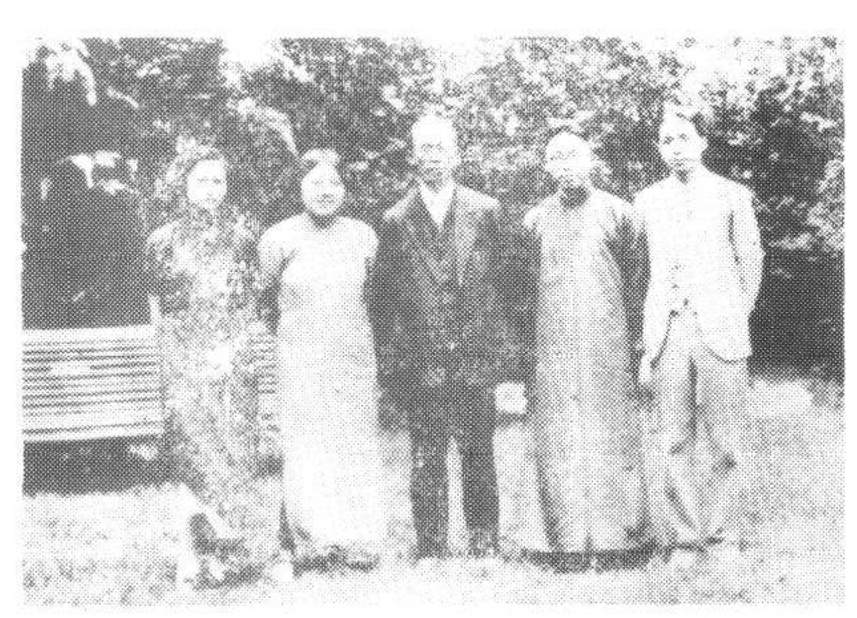
音乐艺文社《音乐杂志》三位主编人合影：
萧友梅(中)、黄自(左)、易韦斋(右)



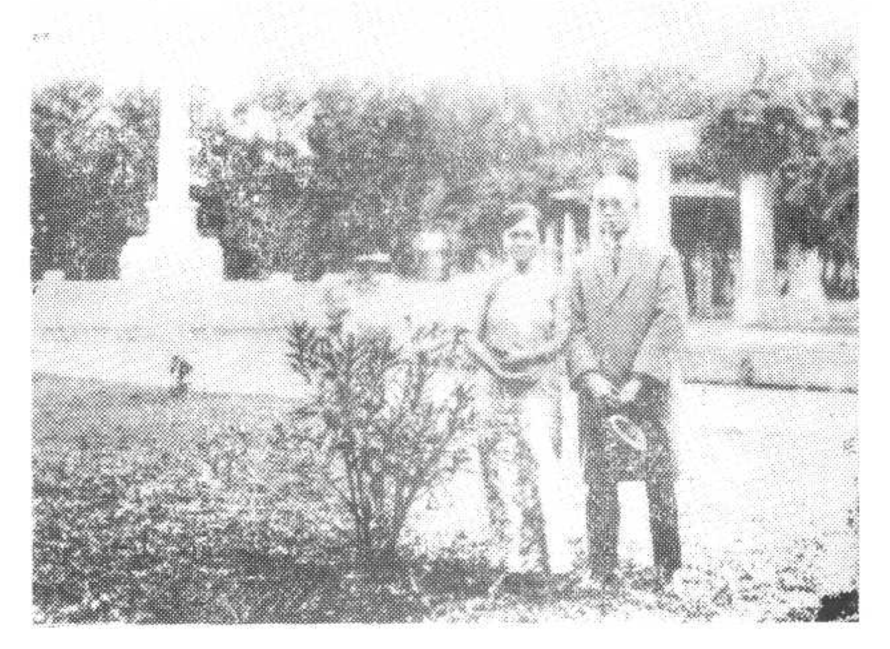
1933年，国立音乐专科学校音乐艺文社全体
干事合影(前排左三为萧友梅)



1935年9月，萧友梅在新落成的国立音乐专科学校校舍前留影



1933年6月，萧友梅（中）、黄自（右二）与国立音乐专科学校首届毕业生李献敏（左一）、喻宜萱（左二）、裘复生（右一）合影



1933 年，萧友梅与夫人戚粹真



1936 年，萧友梅与儿子萧勤

哀悼引

序

《哀悼引》序手稿(1916年)

1931 年 7 月，萧友梅手书履历

《关于国民音乐会的谈话》手稿

《闻国乐导师刘天华先生去世有感》手稿

《对于各地国乐团体之希望》手稿

《中学音乐教学的实际问题》手稿

“胡周淑安《儿童歌曲集》序”手稿

贺绿汀序

历史终究是公正的又是无情的。现在出版的《萧友梅音乐文集》，再一次证明这是一条不可辩驳的真理！

多少年来，我国近现代音乐文化的开拓者萧友梅先生被说成是“全盘西化”论的鼓吹者、民族虚无主义的典型；甚至他和蔡元培先生于1927年共同创建中国第一所高等音乐学府——上海国立音乐院(就是后来的上海音专)，也被说成是为当时国民党政府粉饰太平的产物，是反对“新音乐”、排斥革命人士、“唯西洋是崇”的“学院派”堡垒。这些观点长期在全国广泛宣传，畅通无阻。似乎“谎言重复一千遍就可以变成真理”；似乎这样一来，萧先生和他主持的上海音专就果真是“不齿于人类的狗屎堆”；就理应被打入另册，成为革命音乐的斗争对象。

萧先生到底是什么人呢？事实胜于雄辩。他的这部有白纸黑字为凭的音乐文集就足以说明问题。

真实情况是：在北洋军阀和国民党政权的反动统治下，他为我国现代音乐文化事业的开创与建设，披荆斩棘，历尽艰难困苦，奋斗终生。他从德国回来以后，便担负我国第一所专门的音乐教育机构——北京大学附设音乐传习所的教务。以后到上海主持国立音专工作，他又在极困难的条件下，把极有限的经费绝大部分用在聘请当时第一流的中外音乐教授和付房租、购置图书、乐谱、唱片以及乐器等教学设备方面。当时全校师生虽仅百余人，但教学水平和国外相比也称得上是第一流的。饮水思源，没有萧先生为之含辛茹苦、百般操劳的“老音专”，就不可能有1949年解放后的上海音乐学院，更不可能有目前活跃在国内外，使我国的音乐文化在

世界大放光彩的各方面杰出的音乐人才。这是历史的真实情况。

萧先生是不是一个崇洋媚外、数典忘祖的人呢？他在国外学了二十年音乐，但是1916年他向德国莱比锡大学哲学系提交的用德文写作，并且获得博士学位的长达九万余字的论文«17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究»，就是一部系统地论述我国古代乐器史的专著。即使是七十多年以后的今天，也还没有看见过第二部同类的著作。他主持上海音专校务期间，不仅把"国乐"列为专业的课程设置，规定每个学生都必须学一种民族乐器；还亲自教授"旧乐沿革"（就是中国古代音乐史）。萧先生对于欧洲音乐文化，包括它的技术理论，的确十分重视，而且是不遗余力地予以提倡的。但是他这样做的出发点完全是为了借鉴，以便更好地创造和发展自己民族的新音乐文化。他曾经这样说过："我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生；""音乐的骨干是一民族的民族性。如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性。"（«音乐家的新生活»）在他看来，"我国作曲家不愿意投降西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的，方可以成为一个'国民乐派'。"（«关于我国新音乐运动»）很明显，萧先生的这些观点，和一味拜倒在西方石榴裙下、仰洋人鼻息的民族虚无主义是没有任何共同之处的。此外，萧先生的一些洞察历史、鞭辟入里的论述如：关于"中国音乐的历史也同国家的一般的历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分"、"音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步，使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课，另一方面那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致王朝的覆灭"、"中国音乐的爱护和促进不是象西方那样依赖个别杰出的人才，而是（除了某些独奏曲子之外）依赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐的联系，无论如何要创建新的管弦乐队和乐章，因此也就不难了解，频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百

年的历史并不相称的发展的原因也在于整套的孔夫子的原则，它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的”(«17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究»)；尽管是早在“五四运动”以前的1916年说的，但是他对我国传统音乐文化的深刻研究和正确态度，不仅和那个时代的反封建精神息息相通，而且即使在七十多年以后的今天，仍旧不失新鲜感和发人深省的现实意义。

面对萧先生说的这些话，做的这些事，不能不使那些以“历史唯物主义者”自居的“权威”们汗颜。

出一本书不容易，出一本好书更不容易。这本集子的编者对于萧友梅先生文稿的收集整理，态度客观求实，工作严肃认真，在校勘、标点、考证、注释方面花费了大量时间，而且做得很过细，从而使这本集子的编辑质量得到了保证。尤其值得感谢的是，廖辅叔先生在他八十二岁高龄的时候，出于对亡友的一片深情，不辞劳累，不畏酷暑，在去年夏秋时将萧友梅先生的博士论文赶译出来，更是值得敬佩。如果没有他这样一位既精通德语，又对中国古代音乐和文史典籍有很深造诣的学者，萧先生的这篇兼有学术价值和文献价值的专著，恐怕就不知道要何年何月才能和我国的读者见面了。

最后我还要特别提出：在目前出版十分困难的情况下，上海音乐出版社毅然出版这样一部重要著作，并且自始至终得到萧先生的长子、远在国外的萧勤博士和萧先生的侄女、中央音乐学院萧淑娴教授的热情关注和全力支持，使出书成为现实，这是很值得庆幸的。

明年是萧友梅先生逝世五十周年。我想，这本文集的出版，不仅是对萧先生最好的纪念，而且通过这本文集，使萧先生的事迹得以重放光彩。这不能不是使后代音乐工作者为之感奋的大事！

贺绿汀

1989年11月16日于上海

廖辅叔序

陈聆群、戴鹏海、齐毓怡三位同志经过多年的勤搜博访，编成了一部《萧友梅音乐文集》。说来惭愧，作为曾经追随先生左右的晚辈，文集中的有些文章我根本没有读过。要不是三位同志的努力，不仅萧先生的文章将要湮没无闻，就是后人对萧友梅整个人的认识也不免有陷于片面的缺失。现在文章是摆在面前了，重读一遍，首先使人兴起无穷感喟的是先生当年提倡音乐教育的舌敝唇焦的讲论。既要阐明音乐对陶冶身心的重要作用，又要破除一般人对音乐的误解和成见。说到底，音乐的兴衰直接关系到国家的存亡。光讲道理不行，还要征引史实来做理论的根据："周朝、唐朝都看得音乐很重，那两朝在我国历史上不是最强盛的时代吗？……到后来逐渐不注意音乐，或简直不把音乐当作一回事，听它自生自灭，所以坏的音乐一天一天的加多，而好的音乐就逐渐减少……现在还不赶紧把坏的音乐——淫词淫曲——去掉，把好的音乐介绍进来代替它，将来全国人的精神就很难有改造的希望。"

除了唤醒对音乐的重视之外，他非常重视音乐的普及工作。他的想法是："对于向未听过西乐的民众，尽可一面使其领略较好的旧乐，一面仍使其有机会听到最浅近的西乐，以后逐渐提高他们领略的程度。这样介绍音乐给民众听，似乎两方面都可顾到。"他当时将这种普及音乐会叫做"国民音乐会"。"一方面引起国民向美的嗜好，一方面是想音乐普及。"我们今天看他们当时工作的规模，那实在是太寒伧了。但是他们凭他们那套简陋的乐器，不足的声部由钢琴做补充，先后演出交响音乐数十场，连当时在北京大学任教的俄罗斯诗人爱罗先珂听过之后，也热情地说这是"中国音乐的

曙光”。即使后来创办了独立的音乐院(后来又降格为音乐专科学校),为了增加每月五百元的经费,也不知道经历了多少次公文的反复。想起当初创业的艰难,对这位呕心沥血的音乐教育家真不禁肃然起敬!

从他所担任的各种工作看,他算得上是一个忙人。他回国之后,差不多包揽了北京各高等学校的音乐教学工作。他是音乐系(科)的负责人,上课要编讲义,开音乐会要上台指挥,学生要有新歌唱,他必须不停地作曲。到了上海之后,工作比较近于单打一了,但是杂事还是不少,要向南京政府争经费,要为建筑校舍向社会募捐,同时却仍然争取时间编书写文章。《普通乐学》厚厚的一大本就是在上海写成的,也许他真的是把别人喝咖啡的时间都用到工作上去了。这里我想起一件小事:有一天他去看青主,那时已经取消了通缉令,青主正在家中同几个朋友打麻将。打打麻将,在一般人心目中是没有什么了不起的生活小节,严复、梁启超都不免逢场作戏,严复还为此写了一首七律。可是萧先生颇不以为然。事过之后,曾不无惋惜地对我说:“青主打麻将,我看青主这就没有下文了。”

音乐教育之外,他另一个关心的问题是创作。他回国之后,没过多久就为章太炎建议用作国歌歌词的《卿云歌》作曲,并经过评选定为国歌,还因此与鲁迅有了接触的机会,因为鲁迅当时任职教育部,经常参加国歌研究会的活动,《鲁迅日记》每次开会都有记载。但是他本人并不因自己的作品获得通过而沾沾自喜。他趁这机会向大家讲说国歌的性质,“欧美各国的国歌本来都是国民歌(英文 Folksong,德文 Volkslied 的中译),歌词都是很浅近的文字(并不是完全白话体),而且没有选做国歌之前,已经有许多国民会唱而爱唱的,因为必须这样子选法,才可以得到国民大多数的同意……所以我现在作这个曲,不能当它做国歌,不过依照题目用声音描写歌词的内容出来,以备国民的参考就完了。”能够替先生这段话的正确性作证的,远的可举法国的《马赛曲》,近的对我们又特别亲切的,则是我们的《义勇军进行曲》。

谈到创作问题，他主张“从旧乐及民乐搜集材料，作为创造新国乐之基础”。他这里所指的旧乐是传统的民族音乐，“民乐”则是民间音乐。“如果有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。”至于向旧乐学习，首先需要做好整理工作，他要求学习旧乐的同学“多注力于乐理及和声、曲体等功课，盖欲改良旧乐，必先具有一种方案，欲作成此种方案，非借镜于西乐不可。但余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳。”他的做法是：“我们除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外，也要把我们不进化的原因和事实一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考，好象做医生的先要知道病人的病源病根，才容易有把握下手去医治，将来整理或改进旧乐的，总可以得到一种补助吧。”

他对于旧乐的评价有时好象偏低，这要结合当时的历史背景以及那些拥护国乐有时不免陷入抱残守缺的复古倾向的思潮进行考察，才能理解他对旧乐所持的态度。正如“五·四运动”前后以《新青年》为代表的新派对古典文学的批判那样，矫枉是难免过正的。“桐城谬种，选学妖孽”，难道能说是对待古典文学的正确态度吗？《新青年》之所以出“易卜生号”，日本的青木正儿也看出来了是“因为其时恰恰是昆曲在北京突然盛行，所以就有对此叫出反抗之声的必要了”。这一分析鲁迅也认为是恰当的。现在回头看一看萧先生的言论，恐怕还应该说是相当温和的吧。他对大同乐会仿造旧乐器发表他的看法，认为仿造旧乐器不能说是“‘整理国乐’，只可说是仿造古董，于国乐本身没有丝毫的利益。”积极的态度应该是“用科学的法子很仔细的分门研究(如考订旧曲、改良记谱法、改良旧乐器、编制旧曲、创作有国乐特性的新乐等)。要有百折不挠的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望。”至于如何整理，如何研究，他也有他自己的设想。在研究方法上他非常重视比较研究。经过比较，一方面可以见到我们的优点，“除掉西历纪元前500—350年间 Pythagoras(毕达哥拉斯)和 Platon(柏拉图)有过些关于音乐哲学的议论之外，并不见有什么关于音乐的记载，因此对于……周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定，更

不能不惊奇……音乐哲学一方面，我们的记载不独比西乐的多，而且写得有条理，有趣味，毋怪乎孔夫子把它利用来发展自己的学说了。”另一方面，也从比较看到我们自己的不足。即以记谱法为例，我国自古以来，“盲人学音乐靠打拍子，不讲究记谱的法子，同是一个乐曲，人人演奏都有不同的地方，永远不能统一的。”因此，外国的“音乐教育法、研究法、记谱法、作曲法、制造乐器法及演奏法，都值得拿来做参考。我们如果把这些方法都学过之后，再读本国几千年来音乐上的记载，比较向来没有研究过西方音乐的人们，必不至无头无绪，并且可以用科学的法子把向来不能解决的问题有条有理的解说明白。”他是这么说也这么做，如《中西音乐的比较研究》、《古今中西音阶概说》、《九宫大成所用的音阶》，特别是《旧乐沿革》这样有分量的著作，在当时来说尽可以说是属于开拓性的工程，终极的希望则是“我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色，而与其他民族音乐有分别的，方可以成为一个‘国民乐派’。”

上面这一段话是有人向他提到俄国的强力集团的时候说的。他反复叮咛，“不能把旧乐完全放弃”，“不愿意投降于西乐。”当然，他的著作现在看起来多少是有些不够精当和深入的，因为那都是半个世纪以前甚至更早写出来的。长江后浪推前浪。鲁迅生前就曾举出胡适的《易卜生主义》那篇文章来说明理论水平今昔高低的道理。萧先生的著作即使有什么不足之处，只要我们想一想在那风雨如磐的日子里，象先生那样登高疾呼，召集同志，而且锲而不舍，贯彻始终，直到生命的最后一息，并世能有几人？他的遗文正是先驱者的遗产，凝聚着他毕生的心血，吉光片羽，都应受到后人的珍视。我的饶舌其实是多余的，特此告罪！

廖辅叔谨记

1988年4月30日

萧淑娴序

在上海音乐学院建校六十周年之际，由上海音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所合编，上海音乐出版社出版的《萧友梅音乐文集》，现在终于问世了，这实在是一件有意义的事。

建国以来，我国音乐事业获得了蓬勃的发展。特别是近年来，不论在声乐、器乐、指挥、作曲等方面，都有着突飞猛进的成就，其中许多优秀的老、中、青的音乐艺术家，还在国际表演与竞赛中，为祖国争得了荣誉。

当代音乐事业的巨大成就，毫无疑问，是与社会主义制度的优越性，与三中全会以来正确的路线，与老、中、青音乐艺术家、音乐教育家的勤学苦练、辛勤研求分不开的。但是也不能不同时看到，今天的音乐事业，又是由于对过去的、历史的音乐事业的全面继承与发展的结果。因此，回顾历史，总结与研究前人的经验，就不是可有可无的了。所以，我非常钦佩《萧友梅音乐文集》编者的见地与胆识，他们既看到如聂耳、冼星海的作用，也能广泛地看到如萧友梅等先驱者的历史贡献。事实上，巨大的音乐洪流，总是众多的音乐的智慧的总和。在中国现代音乐的历史中，除了前面提起的先驱者以外，我们还要记起当今的和过去的如贺绿汀、杨仲子、刘天华、赵丽莲、周淑安、陈洪、黄自和廖青主、廖辅叔兄弟等等音乐教育家的辛勤劳动。

《萧友梅音乐文集》收集的五十六篇文章，展示了萧友梅对于旧中国音乐事业落后的深刻思考，提出了借鉴西方经验，发展中国音乐教育事业，以复兴国乐和改进民族音乐、乐器的有益主张。这些曾经为历史的实践所证实了的经验，在今天仍然是有借鉴意义的。

所以，不管是作为萧友梅先生的亲属，还是作为一个当代中国的音乐工作者，我都感到要深深感谢为出版《萧友梅音乐文集》而付出了辛勤劳动的各位有才华的编者，如陈聆群、戴鹏海、齐毓怡、赵节明、李苍鹰等同志，他们默默无闻的、极富成效的工作精神，的确给我国音乐事业的拓兴带来希望。

萧淑娴谨识　1987年于北京三里屯寓所

萧勤序

这次能由上海音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所合编，上海音乐出版社出版《萧友梅音乐文集》，是对蔡元培先生和我父亲手创的前国立音乐专科学校成立六十周年的最好纪念。《文集》对先父一生致力于提倡中国近代音乐教育的奠基和普及工作，具体介绍西方音乐和比较中西音乐，深入研究我国古乐理论以复兴国乐，主张在音乐教育和创作中发扬我国固有的浩然正气，提倡刚强振奋的精神以洗涤"东亚病夫"的丑名等等方面的论述，作了极有系统和客观的编纂。这是中国近现代音乐史上的一件大事！先父一生辛劳沥血的工作，终于得到了应有的承认，使我们都感到异常地欣慰。

这件工作获得如此地成功，首先我要感谢贺绿汀名誉院长和桑桐院长的大力支持，并对廖辅叔先生、萧淑娴先生的全力协助提供资料，在编纂方面给予指导，致衷心的谢忱！更对中国艺术研究院音乐研究所的齐毓怡先生，上海音乐学院的陈聆群先生、戴鹏海先生、赵节明先生和上海音乐出版社的陈学娅先生、王秦雁先生、李苍鹰先生，在资料汇集、考证、校对、核实、注释、编辑诸方面所付出的大量的时光和精力，致以最诚挚的敬意！

意大利米兰国立美术学院教授

萧　勤

编辑说明

一、本文集收辑萧友梅先生1907年以来的音乐著述五十六篇，按各篇著述写作或首刊日期先后编次。

二、本文集所辑均以作者手稿或首刊稿为底本，并参照其他有关材料校勘整理；手稿与首刊稿并存者，则据以对勘校录。为保存各篇著述的历史本来面貌，编者在校勘整理时严守存真慎校的原则，其中：

凡属作者引述中国古籍的标点符号均一仍其旧，并不按现今通行标点本加以改动；编者仅对其余标点符号和涉及时间、次序、量值等的数字符号等，按现行规范作了必要的整理。

凡属作者文稿中出现的一些不甚符合今人习惯的用语与行文，均保持原貌以存真；编者仅对文稿中一些明显的笔误、错刊、衍文、漏字等加以订正（均径改，不另作说明）。

凡属作者文稿中出现的外文词语（包括涉及英、法、德、意、西、比、荷、希腊、拉丁九个语种的词语两千多个），其仅列外文原文而作者未予中译者，除书刊篇目、节目单、作品一览表等少数几处仍按未译原样刊出外，其余均在外文词语后用与作者本文不同字体标出今译；其列有作者所拟中译的外文词语，当与现今通行译名相歧异时，亦在其后用与作者本文不同字体标出今译，以供读者对照；以上均在作者文稿中首次出现该外文词语时标明，其后非有必要，一般不再重复标出。

三、本文集对每篇著述均设"题解"（以*为号），以说明其写作或首刊日期及原刊出处，并对文题涉及的事项和进行校勘整理的有关情况扼要阐释。编者对每篇著述所述及的部分中外人名、地

名、书刊、作品、团体、学校、重要词语、不常见的略语简称和引文出处等，择要作了注释，置于各篇篇末；其中少数注释为作者原注或译者注，则在注释后标明。限于水平，尚有极少数词语一时难以查明，容待今后弥补。

四、本文集附录«萧友梅著述目录»和«萧友梅生平年表»，供参考。

编　者

1989年11月

目　录

音乐的定义与分门研究*

《音乐概说》总论第五节

音乐一语，英语曰 music，德语曰 musik，法语曰 musique，与拉丁文之 musica，皆由希腊文之 mousike 转用者。其意出自希腊古代九女神话，谓九女神之一名 muse 掌诗词文章各艺，其所管之艺术曰 music 云云。据《乐记》解释，则谓“声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”然此皆不过自表面下定义耳。晚近理学①日发达，各科学也趋于理学的研究。故理学家曰音乐者能感动人心之历时的美术②也。可谓深知音乐性质矣。但音乐研究之方面不一。其记载音之高低、长短、动静、强弱，与夫曲节之反复，拍子之种类，音位之变化，及表示乐曲主旨之术语者，曰乐谱(music book)。研究简单乐音之上下移动连结者，曰旋律(melody)。总记乐谱之构造与旋律之法则者，曰乐典(musical grammar——今译音乐基本理论)。据乐曲以研究乐音调和关系者曰和声学(harmony)。配合多种旋律使发和声者，曰对位法(contraposition)。研究乐曲构成法之原理者，曰作曲学。研究乐曲之形式者，曰音乐形态学。据物理法则研究音乐者，曰音响学。考音乐与人身心之关系者，曰音乐心理学。综记音乐组织之各种法式与事项者，曰音乐组织学。其叙述音乐发达以来与人类进化之关系者，曰音乐史学。以上各科莫不以乐典为本，故于首编绍介之，以为研究音乐之地步③。

---

* 本篇原载 1907 年 2 月在日本东京出版的中国留学生刊物《学报》第 1 年第 1 号，为《音乐概说》“总论”之第五节。《音乐概说》是现见作者音乐著述中发表最早的一

篇，自1907年2月至1908年4月，在《学报》第1年之第1、2、3、4、6、8各号上连载，署名“友梅”(第1号刊出时，刊物总目录中署“友梅”，正文题下署“乐天”，以后各号均署“友梅”)，内容包括：“总论”五节(1.音乐之发生及种类；2.音之性质；3.乐曲之种类；4.乐器之种类；5.音乐的定义与分门研究)；“第一编：乐典”之“第一章：乐谱论”(共十节)和“第二章：音阶论”(刊出三节)。全文未刊完。《学报》后续出至第1年第12号(1908年7月)，但未见续刊《音乐概说》之其后章节。鉴于《音乐概说》大部分章节以对音乐基本理论的常识性介绍为主，本文集略而不载；而其“总论”第五节对音乐理论各学科的概略阐述，在当时中国新学界输入西洋音乐知识的潮流中尚属首见，故节录为本文集之首篇。

① “理学”一词原指宋、明时期的儒家学说，但从本篇行文看，作者在这里是借用以泛指理论研究。以下所谓“理学家”亦同此。

② 此处“美术”一词，是按当时通行的广义解，即指艺术(Art)。作者在其他文稿中亦按此运用此词，不再一一注出。

③ 原文如此。疑为“起步”或“初步”之误刊。

17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究*

向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文

目　录

引　言

有关中国音乐的德文著作还没有出版过独立的一本；那在杂志上，出版物上采取论文形式发表的少数作品是相当零碎的，无足轻重的。在其他语言，例如在英语和法语著作上也不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明确的印象。就其卓

越的著作本身而论，例如莫理斯·库朗特(Maurice Courant)的著作(«中国古典音乐历史论文集»，巴黎，1912年[Essai historique Sur la Musique classique des Chinois, Paris, 1912])，大都偏重音乐一般的及其历史的研究，而我试图作为重点进行专门研究的则是对于中国管弦乐队，它的结构和为它创作的曲目的搜集。我一直认为，在人们能够进行理论的或美学的探讨之前，这一种工作首先是必不可少的，因为绝大多数古典的和古典以后的时代的乐曲都已经失传或者被人忘却，可是经过一番有目的的搜集，要在中国找到这些作品的可能性还是存在的。然而只要没有在中国文献的基础上的系统的分类，要把这些仍然隐藏着，然而一定是非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定，联系音乐的历史进行编排，而且使之有利于从它出发的更进一步的探索就是决不可能的。

因此有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试，虽然作为论文是应该认为满有价值的，可是在我当前的论述上我却并没有加以利用，而是，为了给人们今后继续进行探索打下一个初步的基础，我完全引用中国文献的原始资料。

在中国，音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由，而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大。然而对于我国古人积累起来的资料，我还要重新加以整理，因为这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的，差不多一切都是不统一的，非系统性的。此外我还要排除掉那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报道中所包含的成见；他们从根本上轻视世俗音乐而且想方设法防止这方面的论述。然而正是世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表的地位，因此我要努力通过个别的、偶然出现的记录的收集提供有关它们的名称、产生时代和构造的比较完备的汇纂。

如上所述，我当前的作品不可能算是关于中国音乐及其历史的完善的了结的著作，而只不过是一种系统性的纂集，在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作。

中国的管弦乐队有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分。每一个新兴的王朝都要制作一套新的乐章，建立新的音乐机关和管弦乐队，下令谱作其他各种乐曲而且通过迄今为止的音乐关系及过去的教学方法的深入的重新安排，给予音乐机构一种与王朝的本身精神相适应的因而也是一具政治的标志。音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步，使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课，另一方面那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致了王朝的覆灭。

因此中国音乐的爱护和促进不是像西方那样倚赖个别杰出的人才，而是(除了某些独奏曲子之外)倚赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐的联系，无论如何要创建新的管弦乐队和乐章，因此也就不难了解，频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百年的历史并不相称的发展的原因也在于整套的孔夫子的原则，它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的，使得那连孔夫子自己喜爱的音乐也被当作奢侈品而且受到轻蔑。

乐队 (Orchester) 这个字在中国也具有与西方不同的比较狭窄的意义。希腊人对乐队原先的理解是"舞池"，后来也指舞台和观众座位之间的地方，希腊人用作合唱团和乐师的位置，罗马人却定为元老院的荣誉席；就空间而论人们今天理解为剧场里面一个在幕景前面与观众隔开的高出的地方，而在音乐厅和歌剧院里面则是舞台和观众厅之间一片稍为高出的地方，乐师就是聚集在它上面。然而 16 世纪以来乐队这个字也应用到那些在音乐会或剧场里面为了音乐作品的演出结合起来的音乐家的会社上面来了。而且人们也理解为一切在音乐会、礼拜堂和歌剧音乐上使用的乐器的综合。

然而在中国"乐队"这个词却始终只有一个涵义，那就是乐器演奏者的整体。即使这个词在使用上对一个乐队的名称有时改变一下，那也同样仅仅是关于乐师方面的。一般而论，在中国，乐队这个字与"乐"这个名词相对应；另一个在广东省今天还在使用的，据说是从舜帝的时代(公元前2255年)传下来的名称是"八音"，可是这个名称同音响本身的关系并不大，更多的是产生这些音响的八类乐器。在周朝（公元前1122—前220年)出现了"大乐"这个名词。原先这个词是指音乐一般的抽象的意义，可是后来就单独用作乐队的名称，正如自辽代(公元937—1122年)以来经常提到的那样。在同各种不同乐队的其他专有名称结合起来的时候，"乐"也取得同一意义的名称。其他名称可作如下的分类：

"伎"，在隋朝和唐朝是人们对那从异域引进的乐队的称呼。

"雅乐"，指那古老的、古典的郊祀音乐(一种古乐)，在这一名词之下又组织为两个乐队，那就是：

"宫悬"(大乐队)，宋朝以前的名称(宋朝以后称为"宫架")及"登歌"(小乐队)：这只是根据它队员的人数来决定的，人们也管这两者并称为"乐悬"，可是这个名字到了宋朝以后才使用，在周朝，人们是理解为四个乐队的。

军乐队是称为"鼓吹"，或称为"铙歌"，或简称为"吹"。

假如有人想对乐曲本身的技术构造做一番研究，那也许只能是肤浅的一点点，因为在你获得明晰的概貌之前，需要有多年的辛勤的劳动。无论如何有一点是确定的，那就是中世纪以前演奏的中国音乐都是单音的。复音音乐说不定可以追溯到唐朝，因为王国维从这个朝代已经要认识到歌剧的曲谱，这些曲谱的歌唱是不同于那伴奏的乐队音乐的。宋朝和元朝，一段唱腔由乐队乐器用另一支旋律，然而合乎和声原理地来伴奏是很普通的，就是乐队音乐本身从那时起在纯粹器乐的前奏、插曲和尾声里面也往往是复音的。可是无论如何在二部或多部的唱音或相同的乐器上找不到平行的多声部；因此中国音乐也就没有达到经文歌、卡农或赋格等体裁的发展。

那首先依照声音的一定的顺序排列起来的音阶是还在周朝以前产生的而且只是五声的。从周朝到隋朝，使用的是吕底亚式的音阶，它包括从 c̄ 到 c̄，带有一个升 f̄ 的音。公元 6 世纪有一种新音阶，"基本音阶"，由一个穆斯林名为苏祗婆的引进到中国来。还有可以确定的大调音阶在 13 世纪中叶的引进，通过管风琴，当时称为兴隆笙，由蒙古人从突厥接受过来的。还有多立克式的音阶也可以指证是从 15 世纪以来就在中国使用的。至于蔡元定在 12 世纪下半叶发明的半音音阶虽然在实践上没有加以应用，可是在理论上却是认识到了的。

在中国没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的，因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。

为了这些图片的完善，我非常感谢柏林王家图书馆的领导及莱比锡东亚研究会会长奥古斯特·康拉第(August Conrady)博士教授先生，特别是柏林的专业教授赫尔曼·许莱 (Hermann Hülle)先生，他以极端友好的方式给我以帮助。

第一部分　中国乐队概述

第一编　上古时代

第一章　太古时代合奏的开始(约公元前3000—前1122年)

在太古时代音乐的叙述里面许多历史家都说，那个神话式的帝王伏羲约莫在公元前三千年创制了瑟——一种二十五弦的拨弦乐器(参看《史记》)。据说他曾经谱过一首乐曲，题为《立基》或《扶来》(参看《通志》)，或者亦称为《立本》(参看《通典》)。那同属于神

话式的女帝女娲氏据说曾经委托她的从官随去制作笙——一种用许多装有簧片的竹管编扎起来插入匏斗里面的木管乐器——她又使娥陵制造一种都良管，以便把一国的音律统一起来(参看《路史》)。另一个神话式的帝王神农氏据说曾经制作了一种用五根弦的琴(参看《吕氏春秋》)，他的乐曲则称为《扶持》或《下谋》(参看《通典》)。这两首乐曲肯定是独奏曲，因为除了这两种弦乐器之外再没有提到过别的乐器。关于黄帝(公元前2697年)有这样的报导，他曾经命他的乐官伶伦按照十二个音制作十二支乐管(参看《汉书》)，他的从官则奉命创作了一首舞曲题为《云门大卷》或者《咸池》(参看《庄子》及《白虎通》)。这首乐曲直到周朝还是用为最重要的舞蹈教材之一。此外古帝少昊(公元前2597年)写有乐曲《大渊》，古帝颛顼(公元前2513年)写有《五茎承云》，对于后者，前人也把原始的钟和磬算在他的名下(参看《乐纬》及《竹书纪年》)。帝喾(公元前2435年)曾命他的从官咸黑写了乐曲《六英》并委任有倕作鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙等等，(参看《吕氏春秋》)。帝尧(公元前2257年)时作有《大章》或称《大咸》(参看《路史》)，这些乐曲到了周朝还经常用作舞蹈的教学。很明显，乐器制造得越多，就越来越容易产生合奏。关于帝舜(公元前2255年)有过这样的报导，当他任命夔为大臣之后，他对他说："夔，我任命你去主管音乐，教育贵族子弟：正直但是温和，宽弘但是庄重，勇敢但是不残酷，简易但是不傲慢。诗应该具有特定的旨意，歌唱应该发挥言词的内涵，曲调应当与歌词适应，乐器应该使曲调得到和谐，八种乐器的音响(这是说乐器的八种分类：匏、土、木、石、金、丝、竹、革)互相协调，不让这一种压倒另一种，从而达到神人接近的境界。"(参看《书经·舜典》原文："夔，命汝典乐，教胄子：直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。")乐正夔曾经受命制作一套乐曲，到了这套乐曲结束的时候，一共有过九次的反复，因此被称为《九韶》(参看《竹书纪年》)。关于这套乐曲演奏的效果，《书经》也有纪载："夔说：当我(在堂上)打击鸣球，别人弹琴鼓瑟，伴着歌唱的时候，祖先(的灵

魂)都来聆听，舜帝的客人(尧帝的儿子，作为助祭的参加者)来就他的席位，诸侯互相谦让。中庭人们吹箫击鼓，起奏柷(木制乐器)，结奏敔(也是木制乐器)。笙和钟交替吹和打，飞鸟和走兽都高兴得又跳又舞，到了《韶乐》反复奏上九章的时候，凤凰也来回献舞了。"(《书经·益稷》。原文："夔曰'戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来仪，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪。'")孔夫子在大约一千八百年之后(约公元前517年)在齐国还听到了这套《韶乐》，他觉得它是那么美，竟然三个月没有对肉的食欲，他说："不图为乐之至于斯也。"(参看《论语》)无论如何这段描述证明了，《九韶》是合奏的第一部作品。帝舜为了表彰禹的功绩禅位给禹为天子，从而建立了夏朝(公元前2205—1782年)。禹王委托他的大臣皋陶也制作一套合奏乐曲，并命名这套乐曲为《大夏》(参看《吕氏春秋》)。由于这套乐曲又有九次的反复，因此人们也称之为《九夏》。他命他的臣下扶登铸造栈钟，人们由此可以追溯到编钟(参看第二部分第36号)的历史(参看《路史》)。他的儿子启(公元前2197年)又制作一套名为《九辨》的乐曲(参看《山海经》)。到了商朝(一名殷，公元前1783～1121年)它的开国天子汤命他的臣下谱写了乐曲《大濩》(参看《吕氏春秋》)。这个王朝的末代天子纣(公元前1154年)排斥了所有旧日的音乐，让他的乐官师涓谱写新的淫声，北里之舞和放荡的音乐，借以玩弄妇女。结果就使得那些有不同意见的乐官和乐工抱着他们的乐器逃走了(《参看《史记》和《汉书》)。人们认为，这也是商朝覆灭的原因。至于这些乐曲是好还是坏，那是另一个问题。无论如何可以看得清楚，每一次王朝的更迭，新的政权都要制作合奏的新乐。你越是追溯到远古的时代，就越少详细的叙述；比较切实而是真正可信的中国历史是到了周朝才开始。我们将在下一章继续论述这个问题。

第二章　周朝的乐队的历史(公元前1122—公元前220年)

A．乐官

孔夫子曾经说过:“周监于二代(夏与商),郁郁乎文哉!吾从周。”(参看《论语·八佾》)的确,周朝的国家制度的创立不仅在当时认为是优秀的典范,而且在许多方面对今天来说也还是值得效法的。卡尔·兰普雷希特(Carl Lamprecht)教授为此称之为“世界文化史上第一个黄金时代。”周朝的首脑政府由六部组成,那就是:天官(宫廷及财政部)、地官(内务、农业及普通教育部)、春官(典礼、音乐及高等教育部)、夏官(军政部)、秋官(司法部)及冬官(管工业)。

从《周礼》(关于周朝典章及国家体制的著作)这部书人们可以看到隶属于春官之下的乐官,如下表:

〔表1〕 **周朝的乐官**

官名	官				阶				
	中大夫	下大夫	上士	中士	下士	府	史	胥	徒
1. 大司乐	大司成2								
2. 乐师		大乐正4	乐正8		小乐正16	4	8	8	80
3. 大胥				4					
4. 小胥					8	2	4		40
5. 大师		2							
6. 小师			4						
6a. 瞽矇			(上瞽40)	(中瞽100)	(下瞽160)				
6b. 眡瞭						(300)			
7. 典同				2		1	1	2	20
8. 磬师				4	8	4	2	4	40
9. 钟师				4	8	2	2	6	60
10. 笙师				2	4	2	2	1	10
11. 镈师				2	4	2	2	2	20
12. 籥师				4		2	2	2	20
13. 籥章	籥师丞			2	4	1	1	2	20
14. 韎师					2	1	1	(舞人16)	40
15. 旄人					4	2	2	2	20
16. 鞮鞻氏					4	1	1	2	20
17. 典庸器					4	4	2	8	80
18. 司干					2	2	2		20
合计	2	6	12 (40)	24 (100)	68 (160)	30 (300)	32	39	490

那些由天子任命的六部的官员分为三等(和六级)。

1. 卿,相当于部长或国务秘书;

2. 大夫,其中又分为两级:

a. 中大夫,大约相当于副部长或副国务秘书;

b. 下大夫,他有时也充当中大夫的代表。

3. 士, 相当于其他部的司长或者部曹或者参事。可是在春官的音乐司里面士却占有"教授"一级的地位。他们又分为不同的三级:

a. 上士;

b. 中士;

c. 下士。

对比之下这些士大约相当于一个学术机关的系主任, 或者正教授与副教授。

此外还有府(文案)、史(书记)、胥(学监)及徒(勤杂工)都由部长任命。

关于乐官的职责,《周礼》说:

1. 大司乐,亦称大司成,(管理大学成均的大官; 参看《礼记·王制》)是国中最高的官长。 他们行使掌管音乐的全部职权, 依照不同乐器的八音指导六个王朝: 黄帝、唐尧、虞舜、夏、商、周的六种大舞和大乐队的演出。 每逢盛大的国殇追悼会、祭祖和比武的典礼,每逢王侯的讌会和祝捷大会都要奉命演奏。遇到日食和月食,或者国家发生重大的灾难或祸害,例如山崩、地震、瘟疫、饥馑、火灾、干旱、洪水或者国丧,他们就要下令停止举乐,"遏密八音"。遭到国丧,皇帝死亡的时候,他们就要用祭神牺牲的血涂在乐器上面并且陪同殉葬。在新的册封典礼上要禁止那些诲淫的、过火的、散漫的以及招引灾难的曲调(这就是说人们相信通过这样的旋律会导致国家的覆亡)。

他们同时又是国家大学的校长,也是音乐学院的院长。大专教育是由他们领导的,而人民的这种教育则是委托给地官主管的(参看《礼记·王制》)。他们负责把那六种乐德, 六种乐语及六种大舞

传授给贵族的子弟(年在二十以上者)。

2．乐师，亦名乐正，他们又分三等：

a．大乐正

b．乐正

c．小乐正(参看《礼记·王制》)；他们在国家大学及各种节奏运动的管理方面协助大司乐。他们要把盾舞教给那些年龄比较大的贵族子弟。把小舞(独舞)及节奏动作教给那些年龄比较小的(十五至二十岁的)贵族子弟。除此之外，他们还必须安排音乐演出的节目，为盛大的祝捷会练唱凯旋歌曲。一切音乐行政的法规都由他们公布，关于乐官的奖惩也应该由他们裁决。

3．大胥　掌管大学的学员的名册，以便在一定时间内，需要进行音乐和舞蹈的总排练的时候，召集学员。此外每当(六个王朝的乐舞的)六个大规模的演出他们都要规定参加舞蹈的演员的任务。他们还要对那宫女乐队进行监督，考核那些乐官以至保管那些乐器。

4．小胥　他们考核以至照料那些学员。同时也要规定乐队的序列以至各个乐器的音准。

5．大师　这两者是那些盲眼乐官的领班。他们起一种音乐会领班及教师的作用。他们的职责还在于调节乐队的配器与和声以及照管整个领域的盲眼的乐手。他们教导那些盲眼的乐手学习诗的六义，这就是说风、赋、比、兴、雅、颂。每当举行盛大的祝典、大謙和祭祖，他们都要把那些盲人领进礼堂。到了后来只有最末一批人唱歌的时候，大师就命令小师打那节奏乐器搏拊，到了庭中响起吹奏乐器的时候，就打节奏小鼓糠。在盛大的射箭赛会上他们就把那些盲人领上来，让他们唱出射箭的号令。遇到国丧的时候，大师走在前头，那些盲眼乐器演奏人就给他们的乐器涂上祭祀牺牲的血。

6．小师也像大师一样是盲眼的，而且具有类似的职权，略如音乐会领班和教师。他们有责任每逢盛大的郊祀、公謙和祭祖典礼都要在堂上击打搏拊，而当别人在庭院中吹奏乐器的同时，他们

就滚打应鼓。遭到国丧的时候他们也纳入乐队的行列。在较小的祭祀或音乐演出或祭祖典礼上小师就打那小鞅鼓。他们同样照管那六个乐队(见上)的节奏与和声。此外他们还要教那些盲人打鼓，而且是鼗，还有柷、敔、埙和箫的演奏。那些盲人还要跟他们学唱，以及吹管和弹弦乐器(琴和瑟)。

6a．瞽矇是乐队的盲目乐器演奏人。他们分为三个不同的等级：

1) 上瞽，四十名；

2) 中瞽，一百名；

3) 下瞽，一百六十名。

这些人分别打鼗、柷、敔，吹埙、箫、管，弹琴和瑟，同时还要歌唱和吟诵；除此之外他们确定各个歌曲作品的产生的日期以及在大师的指导之下保存好这些古老的和新的音乐。

6b．眡瞭(半盲)，人数为三百名，他们的任务是在每场演出的时候扶助那些盲乐手。可是他们也独立打鼗和磬。每逢讌会、射箭比赛和祝捷、献俘和换防的时候，他们就要敲钟和击鼓。遇到国丧和特殊的祭祀天帝(大旅)的时候，他们就要负责安排乐器。这两类乐工，瞽矇和眡瞭，因此并不是正式的乐官，而是处于一种特别的地位，而且作为这样一种特别人员隶属于大师和小师；由于这一部门的人员盲人居多，因此没有必要为他们设置文案和书记，三百个眡瞭当作扶助乐手的人力已经尽够了，不需要再有更多的工役了。

7．典同是主管乐器制造的官员，同时也是负责制成乐器的调音。

8．磬师是磬和编钟的教师，又是练习曲(乐队及房中乐的练习曲)和节日音乐的教师。他们的学生是那三百个眡瞭和宫女乐队的成员。每逢祭天典礼的时候他们就指导缦乐(练习乐曲)。

9．钟师的职责主要是在于担任金属打击乐器的演奏。在演出《九夏》的时候他们负责打鼓和敲钟。每一场郊祀、讌会和祭祖典礼他们都要奏节日音乐。凡是君王、诸侯、卿大夫和士组织的射

箭比赛，他们就分别演出《驺虞》、《狸首》、《采苹》和《采蘩》。如果说磬师是演奏练习乐曲的，那么钟师就是打击应鼙和朔鼙两种乐器(这是系在大鼓旁边的两种小鼓)。

10．笙师的职责是给那盲乐手传授吹奏竽(比笙大，装有二十四管)、笙、埙、籥、篪、篴、箫和管的技术。他们还要教他们舂牍(木制的打拍子乐器)、应和雅(两者都是蒙有鼓皮的打拍子乐器)，这是演奏诫乐(告戒的音乐)用的乐器。凡是祭天、誋会、宴客、祭祖及射箭比赛以至节日音乐都由笙师安排"钟笙之乐"。逢到特别的祭祀天帝(大旅)的时候，他们就要安排好他们的乐器；逢到重大的国丧，他们就要给那些乐器涂上祭祀牺牲的血而且拿它们去殉葬。

11．镈师也与钟师一道参与打鼓的演奏。祭天、誋会以及祭祖和射箭比赛都要他们参与活动"鼓其金奏之乐"，或者敲响大鼓。献俘的时候则用鼓演奏凯旋音乐，逢到重大的国丧，他们也像笙师一样承担任务。

12．籥师是籥的教师，负责教授贵族子弟吹籥和羽舞。逢到祭天、誋会、宴客和祭祖，需要"鼓羽籥之舞"，或者举行手执干(盾)戚(斧)的武舞的时候，他们就必须击鼓。逢到重大的国丧他们就承担笙师一样的工作。

13．籥章亦名籥师丞(参看《礼记·文王世子》)。他们在贵族子弟及一般学员进行武舞的时候做籥师的助手。除此之外他们也要测定豳籥和土鼓的音准。临近换岁举行蜡祭的时候，他们要吹《豳颂》，击土鼓，为了娱乐老农。

14．韎师是中国东北边疆民族音乐的教师。在祭天和祭祖的时候他们就带领他们的基层属官和十六名舞人依照他们的音乐履行跳舞的任务。

15．旄人"掌教舞散乐、舞夷乐"，夷乐即那已经在中国定居的外来民族的音乐。舞的时候手持旄牛尾，故称旄人。四方边境的舞人全都隶属这一部门。每逢祭天祭祖及宴客则依燕乐跳舞。

16．鞮鞻氏"掌四夷之乐，与其声歌"。每当祭天、祭祖及宴客的时候，他们就吹起管籥唱起歌来，一会这种，一会那种乐曲。

17. 典庸器掌管乐器及其附属物件。逢到大典及节日他们就要指点他们的下僚如何布置那些乐器的把柄和支架并把那些附属物件收藏好。逢到重大的国丧，他们就用祭祀牺牲的血涂抹乐器的支架。

18. 司干掌管舞蹈的道具；在祭天、宴客及祭祖的时候他分配舞蹈的道具，事毕再一一收回。逢到重大的国丧，他们就用祭祀牺牲的血涂抹这些舞蹈的道具，而且随同殉葬。

B. 音乐教育

周朝的大学分为五部，东序设小乐正、籥师和籥章。他们春季和夏季教干戚之舞，因此不妨给这一部称为大学的舞蹈部。西部称为瞽宗，盲乐师的亡灵供奉在这里，大师（盲眼的首席）春季教那些学员唱歌，夏季教授弦乐器（琴和瑟）。秋季则由执礼者教授礼节的施行，冬季学员必须听适当的教师有关政治、历史的讲课。因此这一个部不妨称为音乐、礼法、政治学及历史的学部，或者称为"文学院"。北部称为上庠，讲授六书，至于南部称为成均；"均"字义为音阶或曲调，"成"则或为和声或为完善；那些贵族子弟就在这一部听大司成讲授伦理学和合奏音乐。由此可见，这一个部就是哲学音乐学院。中央部称为辟雍，它是天子的学堂和议事的地方，此外它又是大型音乐演出之后天子宴集大臣（年龄超过八十的三公）和五官（司徒、宗伯、司马、司寇、司空）的会堂。由于辟雍旁边还有灵台——观象台、明堂（天子接见诸侯及外国使节以便宣告政策的礼堂）以及太庙（帝王的祖庙），所以整个建筑群命名为"宫"。大学的学制属于诸侯的正如属于王的只有一半，所以又名为"判宫"（参看《礼记·明堂位及礼器》）。由于辟雍位于大学的中央，周人也（依局部暗示全体的原则）称整个大学为辟雍。此外由于在大学里面主要是学习音乐的，音乐这一部名为"成均"，所以有时也称整个大学为"成均"（参见《周礼·春官宗伯第三》）。上大学学习的有：王位继承人、王子、诸侯的世子、卿大夫的儿子以及通国的选士和俊士。大学的教学方案在前面各节已经说过了，它包括所谓的"六大乐舞"，名为：

1．云门大卷（黄帝的乐舞），

2．大咸（帝尧的乐舞），

3．大磬（帝舜的乐舞），

4．大夏（禹王的乐舞），

5．大濩（汤王的乐舞），

6．大武（武王的乐舞）。

这些乐舞全都由乐队伴奏。此外还有六套小舞：

1．帗舞（手持五彩纱巾的独舞），

2．羽舞（独舞，舞人左手执笛，右手执雉尾），

3．皇舞（独舞，据朱载堉的考证，舞人手持凤翼形的排箫），

4．旄舞（同样是一种独舞，舞人手操氂牛尾，参看乐器插图2），

5．干舞（拿着盾牌和斧头的独舞），

6．人舞（简单的独舞）。

除此之外还有“六德”（乐德），即：中（忠诚）、和（刚柔适中）、祗（敬）、庸（有常）、孝（爱父母）、友（爱兄弟）及“六语”，即：兴（以善物喻善事）、道（导，言古以剀今）、讽（背读）、诵（有节奏的朗读）、言（发端）、语（答述）。此外还有三种节奏的动作：

1．依照乐章《肆夏》的行步（缓慢地吟诵的诗歌的速度；参看《诗经》卷四之三）；

2．依照诗篇《采荠》（佚诗，参看《周礼》及《礼记·文王世子》）的迈步及行车的节奏。

依照月令的规定（参看《礼记·月令第六》）天子命令乐正在孟春之月及仲春之月初，作为春季学期的开始（当时的历法大约比今天早一个月）。首先是学习舞蹈。在仲春之月的中旬他们就在大学里练习乐队。到了季春之月的月尾，他们就要“择吉日大合乐”。天子要在这一天和第二轮舞蹈练习的时候率领三公、九卿、诸侯、大夫亲自到大学观看演出。在第四个月，亦即孟夏之月，天子又要命令乐正“习合礼乐”；五月，亦即仲夏之月，他命令乐师修治他们的各种乐器；到了九月初，亦即季秋之月的开始，他命大学的乐正

"入学习吹",到了十二月则举行大型的管乐合奏(大合吹),然后假期开始。(六月、七月、八月这些学员主要是学礼,冬天十月及十一月则听讲政治及历史的课程,所以这段时间在《月令》里面没有提到音乐)。

音乐的中级教育及初级教育是在地官(相当于内务部)大司徒及大司徒属下的教官领导之下进行的。同样的机构也通行于中国的各诸侯国。

C．乐队的种类

周朝的整个乐队总称为"乐悬",这就是说依照特定的序列把乐队乐器(主要乐器是钟和磬)在框架上悬挂起来,它们各有固定的位置。小胥掌管全部规章(参看本章 A 项乐官的职责之 4)。同时凡是十六枚编钟或十六枚编磬悬在一虡者称为"堵"(半的意思),一堵的钟和一堵的磬称为"肆"(全的意思)。据《周礼》(《春官宗伯第三》)的记载乐悬分为四种,那就是:

1．君王的宫悬,悬满四面,有如宫殿的墙壁,故名。

2．诸侯的轩悬,只有三面,那就是北面、东面和西面,南面是空的。形式如马蹄形;亦名"曲悬"。

3．判悬,属于卿、大夫的半悬,只有东面和西面。

4．士的单面的特悬,只有北面一面。

关于歌手及吹奏乐器、弦乐器及节奏乐器的人数,朱载堉(在描述《仪礼》的基础上)曾经确定了乐器的数目,而且是属于轩悬(第二)和特悬(第四),详见表 2(其他两种乐队的乐器数目他没有能够指出来)。

至于这两个乐队的排列可参看图一和图二(图一是轩悬的排列,图二是特悬的排列)。

D．音乐的应用

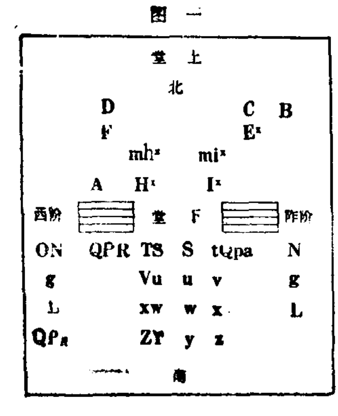
音乐应该如何应用,由大司乐做出决定。关于它的应用可以区别为五种情况(参看《周礼·春官宗伯第三》;《仪礼·乡饮酒礼第四至大射第七》;《礼记·王制第五、月令第六、文王世子第八》)。

I.用于祭祀目的乐队演奏,包括表 3"名目"1 至 12 号及 33 至

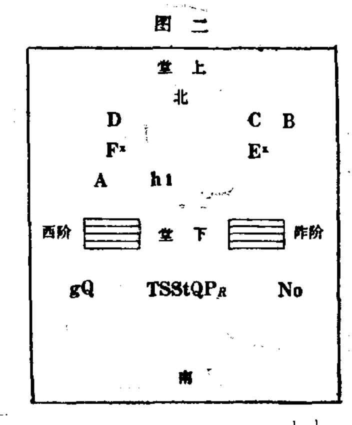
〔表 2〕

乐官及乐器名称	乐队名称 轩悬 乐工及乐器数目 奏乐人数	轩悬 乐器数目	特悬 奏乐人数	特悬 乐器数目	乐官及乐器名称	乐队名称 轩悬 乐工及乐器数目 奏乐人数	轩悬 乐器数目	特悬 奏乐人数	特悬 乐器数目
1. 乐正	1		1		20. 大竽	1	1	1	1
2. 麾	1	1	1	1	21. 小竽	1	1	1	1
3. 柷	1	1	1	1	22. 大笙	1	1	1	1
4. 敔	1	1	1	1	23. 小笙	1	1	1	1
5. 搏拊	1×	1	1×	1	24. 大排箫	1	1		
6. 牍	1×	1	1×	1	25. 小排箫	1	1		
7. 大琴	1×	1			26. 大编管	1	1		
8. 中琴	1×	1			27. 小编管	1	1		
9. 大瑟	1×	1			28. 大埙	1	1		
10. 中瑟	1×	1			29. 小埙	1	1		
11. 小琴			1×	1	30. 大篪	1	1		
12. 小瑟			1×	1	31. 小篪	1	1		
13. 编磬	2	2	1	1	32. 大籥	1	1		
14. 鞉(鼗)		1		1	33. 小籥	1	1		
15. 编钟	2	2	1	1	34. 大篴	1	1		
16. 特钟	2	2			35. 小篴	1	1		
17. 建鼓		3		1					
18. 朔鼙	3	3	1	1	合计	35	41	15	17
19. 应鼙		3		1					

图一



图二



A…乐正　B…麾　C…柷　D…敔　E…搏拊　F…朄　H,h…大小琴
m,h…中琴　I,i…大小瑟　g…编钟　L…特钟　N…编磬　O…鞉(鼗)
P…建鼓　Q…朔鼙　R…应鼙　S,s…大小竽　T,t…大小笙　U,u…排箫　V,v…大小编管
W,w…大小埙　X,x…大小篪　Y,y…大小籥　Z,z…大小篴　x…表明奏乐人同时也是歌人

42号(见表3)。

II. 宴会的乐队演奏,其中又分为:

a. 天子宴请诸侯的宴会;

b. 招待耆老的宴会,略为:

1) 退休的老官员,

2) 为国捐躯的烈士的祖父和父亲,

3) 寿过七十的齐民。

这三种人是有权利接受天子、诸侯、公卿或地方长官的邀请的。天子每年宴请老人三次,时为二月、三月及八月(见«礼记·月令»),诸侯也同样宴请三次。地方上的宴请老人称为"乡饮酒礼",而且是最重要的典礼之一。这种宴会规定:

1) 由卿大夫每三年举行一次(只有退休的高龄官员和优秀的士子才能得到邀请),

2) 由地方长官每年举行二次(在春季和秋季射礼之前)及

3) 一乡之长每逢新年举行(参看«仪礼·乡饮酒»卷八至卷十)。

〔表 3〕

号	名目	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
1		黄钟(c)	仲吕(f)		云门	I	大司乐
2		太簇(d)	林钟(g)		咸池	I	大司乐
3	六代乐舞	姑洗(e)	南吕(a)		大磬	I	大司乐
4		蕤宾(fis)	应钟(h)		大夏	I	大司乐
5		夷则(gis)	大吕 cls)		大濩	I	大司乐
6		无射(b)	夹钟(es)	诗经 IV, I, III, 8	大武	I	大司乐
7	王夏			III, I, 1.		I	大司乐及乐司
8	肆夏			III, I, 3.		I, IIc, IIIa	大司乐及乐司
9	昭夏			III, I, 2.		I	大司乐及乐司
10	纳夏			III, I, 5.		I	钟师
11	章夏	九夏		III, I, 4.		I	钟师
12	齐夏			III, II, 6.		I	钟师
13	族夏			III, II, 2.		IIb	钟师
14	械夏			III, II, 3.		IIb	钟师
15	骜夏			III, II, 8.		IIIa	钟师
16	驺虞			I, II, 14.		IIIa	大司乐及乐司
17	狸首			佚		IIIb	乐师
18	关雎			I, I, 1.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
19	葛覃			I, I, 2.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
20	卷耳			I, I, 3.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
21	鹊巢			I, II, 1.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
22	采苹			I, II, 4.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
23	采蘩			I, II, 2.		IIb, c, IIIb, IV	乐师
24	南陔			II, I, 11.佚		Ic	乐师
25	白华			II, I, 12.佚		Ic	乐师
26	华黍	限于吹笙		II, I, 13.佚		Ic	乐师
27	由庚			II, I, 3.佚		IIb, c	乐师
28	崇丘			II, II, 4.佚		IIb, c	乐师
29	由仪			II, II, 5 佚		IIb, c	乐师
30	鱼丽			I, I, 10.		IIb, c, IIIa	乐师
31	南有嘉鱼	限歌于唱		II, II, 1.		IIb, c, IIIa	乐师
32	南山有台			II, II, 2.		IIb, c, IIIa	乐师
33	鹿鸣			II, I, 1.		IIc, IIIa	乐师
34	四牡			II, I, 2.		IIc, IIIa	乐师
35	皇皇者华			II, I, 3.		IIc, IIIa	乐师
36	新宫			佚		IIc	乐师
37	勺			IV, I, III, 8		IIc	乐师
38	缦乐					I	磬师
39	燕乐					I, IIa	钟师
40	靺乐					I, IIa	韎师
41	外国燕乐					I	旄人
42	羽籥之舞					I, IIa	籥师
43	恺乐					V	乐师

那些提供演奏的乐曲依照表3所排列的第13号、第14号、第18至23号、第27至32号。

c.逢到较大规模的宴会，即当诸侯、卿大夫及外国使节受到天子或诸侯的邀请的时候，所奏的乐曲即为第8号、第16至37号。

III 大射礼的乐队演奏，即：

a. 每年天子亲临举行的，参看表3的第8号、第15号、第16号；

b. 地方举行的奏第17至23号。

IV 逢到王后或诸侯妃子的庆典的时候奏第18至23号。

V 庆祝凯旋奏第43号。

E. 若干谱例的说明与翻译

谱例一（参看译谱第一号：）①

这一例选自《旋宫合乐谱》，卷十九，作者朱载堉，全书名为《乐律全书》，1606年刻版，第2至第7页。

这个虽然不是周朝的完全原始的总谱，却仍然是朱载堉的准确的复制，他为此使用了《关雎》这首诗的原来的曲调——《关雎》是在（陕西）西安府孔庙里面作为刻在所谓的石经的碑文立起来的——而且是为这套曲谱的真实性从全部中国文学里面提供证明的。他是当时利用这套曲谱作授课的练习的。“旋宫”是五度循环的一个旧名称。他认为，人们可以按照五度的循环转移一切的宫调，以便在这个谱例上做练习。朱载堉曾经为这一谱例的正确的复制提供了充分的根据，只是对琴这种弦乐器的记谱法，他却并没有说明，这种记谱法是不是在周朝已经存在。我的意见，它当时是断然不可能存在的，因为当时人们所认识的只有“七声”谱（亦即宫、商、角、徵、羽、变徵及变羽）。还有乐器的伴奏，他也没有明确的论证，是不是在周朝已经实际应用。这里也许只有一行，翻译琴谱的最后一行是经过他加工的，其他各项我都承认他是有权利这样做的。

这套总谱共包含197小节，分为五章（开头和结尾各有一个小节，每一篇诗包含32小节，每诗之前有3小节，每一章之后有4小

节)。虽然前面没有标明节拍记号，人们还是看得清楚，那是4/4的拍子，因为牍这个乐器是每一拍撞击一下，也就是每一条直线等于半拍，或者每两条直线等于一拍。因此整个谱例是用4/4的拍子写成的。中国的记谱法直到现在都是用符号或者其他减字来代替一个一个的单字。周朝以前只有五声，即宫=c，商=d，角=e，徵=g，羽=a。周朝开国的君主武王的父亲文王，增加了一个领音变宫=h，武王又增加了一个变徵=fis。因此人们称变宫为文音，变徵为武音(参看《通典》)。这两个音加上原来的五个音就称为“七律”，从此以后就构成了中国古代的七声音阶(参看《国语·周语》及附注)。淮南子(刘安，公元前179～122年)和朱载堉称变宫(h)为“和”(淮南子认为它是领音，朱载堉以为这个音是和声所绝对不可缺少的)可是变徵这个音却被淮南子称为“缪”，这就是说“歪音”，他认为这个fis是反常的，可能是因为这拗口的超四度的关系吧。朱载堉则称这同一个音为“中”，因为它位于音阶的中间。这十二律的名称最先见于《周礼·春官宗伯第三》，《礼记·月令第六》(参看表4)。除了这两个一直到8世纪中叶单独使用的记音字符号之外，又有一个音乐家引用了一套新的唱名谱(或者称为新的唱名字)那就是：合，四，乙，上，勾，尺，工，凡，六，五，(发明人的名字直到今天还是无从查考)②。

关于这一些唱名谱的问题有许多理论家主张，其中的第二个字“四”和第四个字“上”在第3世纪已经有人使用，理由是“四”和“上”这两个符号在公元前300～100年间的《楚辞》里面已经存在。然而我却不同意这种看法，因为如果当时这两个唱名谱的确是大家认识的，那么至少那其他三个符号也应该存在，因为在这段时间里至少有五声是经常应用的。而且其他各个符号在公元300年至公元700年还完全不见记载。

另一方面阿尔斯特(J.A.Von Aalst)在他的著作《中国音乐》(Chinese Music)第15页里面却认为这一套唱名谱是14世纪才从蒙古人那里传到中国来的。这种假设是难于理解的，也许阿尔斯特还没有看到过宁王(朱)权的《唐乐笛色谱》，除此之外，这种唱名

〔表 4〕

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
应清	$\bar{\bar{h}}$		清徵				亿	仜	
无清	$\bar{\bar{b}}$		徵				乙	工	
南清	$\bar{\bar{a}}$		清变徵		仜		伍	伬	
夷清	$g\bar{\bar{i}}s$		变徵		仃		五	尺	
林清	$\bar{\bar{g}}$		清角		伬		六	仩	
蕤清	$\bar{\bar{f}}is$		角		佝		合	上	
仲清	$\bar{\bar{f}}$		清商		上		仉	亿	伬
姑清	$\bar{\bar{e}}$		商		亿		凡	乙	尺
夹清	$\bar{\bar{d}}is$		清宫		紧五		仜	五	仩
太清	$\bar{\bar{d}}$		宫	五	高五 上五		工	四	上
大清	$c\bar{\bar{i}}s$	余类推	清变宫		下五		伬	六	亿
黄清	$\bar{\bar{c}}$	宫	变宫	六	六	小六	尺	合	乙
应钟	$\bar{h}$	变宫	清羽	凡	高凡 上凡	小凡	仩	仉	伍
无射	$\bar{b}$		羽		下凡	哑凡	上	凡	五
南吕	$\bar{a}$	羽	清徵	工	高工 上工	小工	亿	仩	亻六
夷则	$g\bar{i}s$		徵		下工	哑工	乙	工	六
林钟	$\bar{g}$	徵	清变徵	尺	尺	小尺	五	伬	仉
蕤宾	$\bar{f}is$	变徵	变徵	勾	勾	勾	四	尺	凡
仲吕	$\bar{f}$		清角	上	上	上	六	仩	仜
姑洗	$\bar{e}$	角	角	乙	高乙 上乙	乙	合	上	工
夹钟	$d\bar{i}s$		清商		下乙	背乙	仉	亿	伬
太簇	$\bar{d}$	商	商	四	高四 上四	四	凡	乙	尺
大吕	$c\bar{i}s$		清宫		下四	背四	仜	五	仩

续表 4

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
黄钟	$\bar{a}$	宫	宫	合	合	合	工	四	上
浊应	h	余类推	清变宫			大凡	伬		
浊无	b		变宫			哑凡	尺		
浊南	a		清羽			大工	仩		
浊夷	gis		羽			哑工	上		
浊林	g		清徵			大尺	亿		
浊蕤	fis		徵				乙		
浊仲	f		清变徵				五		
浊姑	e		变徵				四		
浊夹	dis		清角				六		
浊太	d		角				合		
浊大	cis		清商				仉		
浊黄	c		商				凡		

（表4附注）

I．十二律的名称。
II．与十二律相对应的西乐的音名。
III．依照《国语》所列的七声或七律的名称。
IV．康熙（1662～1721）所定的十四起调谱。
V．唐朝（8世纪中叶）的笛色字谱。
VI．宋朝和元朝（11至14世纪）的笛色字谱。
VII．明朝（14至17世纪）的笛色字谱。
VIII．清朝（从18世纪算起）的笛色字谱。
IX．清朝的直箫字谱。
X．清朝的管子字谱。

谱在朱熹(12世纪后半叶)的《朱子全书》卷四十及蔡元定(12世纪末叶)的《燕乐》里面也可以找到，这两部著作都是在12世纪刊行的。无论如何直到8世纪中叶为止只是使用一种记音字符。在742～755年这段时间或者更早，从713年开始唐朝的那个皇帝玄宗(亦称明皇)极力提倡音乐，这一套唱名谱说不定就在他统治之下由一位佚名的音乐家设计出来，而且作为一种笛色谱加以运用。由于这一套记谱法相当简单而又易于掌握，很快取代了十二律的名称成为普遍应用的记谱法。后来到了11及12世纪又有人加上"高"字或"上"字表示升高，加上"低"字或"下"字表示降低一个半音。朱熹和姜白石(13世纪上半叶)也各曾发明一套新谱，但都没有收到实效(参看表4)。

明朝(1368～1643)人们用"亚"字作为降低的符号，"清"字表示升高八度，"正"字代表中部音，"浊"字则表示降低八度。所有这些记谱符号都在表4一一标明。

琴这个乐器的记谱法又是另一种发明，然而同样不能确定的是它在什么时候开始应用。人们首先是用头七个数字来标记七根弦，此外还有一百以上的指法符号，关于这些指法符号我只就下面一些与谱例有关的加以说明。一=1，二=2，三=3，四=4，五=5，六=6，七=7，八=8，九=9，十=10。符号：

廿表示散的减笔，散=空弦，

乙表示挑的减笔，挑=右手的食指向外拨弦，

勹表示勾的减笔，勾=右手的中指向内拨弦，

中=左手的中指，

大=大姆指，

九=第九徽，

十=第十徽，

女是按的减笔，按=用左手的一支手指按一条弦。

早是拨动两条弦的记号，一方面用右手的大姆指向外拨一条弦，同时用中指向内拨另一条弦。随之而来的是复合符号：

芎(参看谱例1，第4页第五小节右起"m"行)用中指拨第三

空弦。

𦈢表示左手大姆指按在第十徽上面并用右手中指拨动第七弦，如此类推。

𦈢表示用左手大姆指压住第一弦，同时用右手大姆指和中指拨动第三空弦和第一弦。

除了使用这一套唱名谱之外人们还有一些专给笛子和琵琶制作出各种各样的装饰音的和指法的符号，在这个谱例里没有提到，我认为没有必要现在就此加以说明。

谱例二(参看译谱第2号)③

这个谱例取自朱载堉的《乐律全书》卷十四，题为《乡饮诗乐谱》，第三十一至三十三页。演出一首乐曲需用瑟二，笙四，编磬一，鼗二，牍一，搏拊一，鞞一，建鼓一及应鼓一(没有柷、敔、钟、琴及其他各种吹奏乐器)。在歌唱上也有搏拊，牍及瑟的乐工参加。这是一首小型乐队演奏的乐曲，而且是应该在招待地方耆老的宴会上演奏的(参看本章D项II之b)。这一谱例较之前一个的差别是在于第一小节与末一小节都没有使用开头乐器柷和结束乐器敔。除此之外，歌词的每一个字都只有一拍的时间。也就是说这首乐曲歌唱的速度只相当于第一个谱例一半的时间。这一份总谱全部包含115小节，而且同样是分为五段。这里只译出了其中的第一段。在这个谱例可以随便看到那正确的节拍线和4/4的拍子，虽然并没有标出什么板眼，因为一个小节之内只把牍撞击四下。不独此也，如果你拿两个谱例加以比较，你就会发现，这里的一个比第一个实际得多；因为第一个谱例的每一段歌词整整写满了十一页，反之，这一个谱例里面却只有一页就够了，由此可见只要有十分之一的地方就够了。因此我们可以认为这一个谱例是古代的中国套曲的最好的写法(或者更多的作为模范总谱)。

第三章　从上古到中世纪的过渡时期的音乐

(公元前221年至公元588年)

A．秦朝(公元前221～207年)

经过那著名的暴君始皇帝——秦朝的第一个皇帝——把周朝以及更早流传的典籍在公元前213年通通烧掉(家喻户晓的焚书)之后，他下令没收一切金属器物，为了对人民进行掠夺和威逼以至从他们手上收缴一切武器，结果就是周朝的典籍和乐谱，连同一切金属的乐器都消灭殆尽。以前的六代乐舞残存下来的乐曲只有舜帝的《韶》，武王的《武》(参看表4)和《房中乐》(宫女乐队的作品，参看表4以及《宋书》有关音乐的章节)。

在这一段毁坏的时期，始皇帝改周朝的《武》为《五行》，改《房中乐》为《寿人》，只是改变了名字(参看《汉书·礼乐志》)。此外在这一时期的历史上再也没有一点有关音乐的记载了。

B. 汉朝(公元前206～公元219年)

经过焚书之后，汉朝的政府认为当务之急是把那些古代的典籍重新搜集起来而且加以注解。全部的学者都在努力，为这同一的目标进行工作，因此他们自然没有多余的时间从事音乐的活动。因此在汉朝的这一历史时期关于乐队的组织也只能找到如下的一些记载：

丞相田蚡在他的厅堂里"罗钟鼓，立曲旃"；还有光武帝(公元25—57年在位)曾经给东海恭王"设钟虡之悬"。由此可见，汉朝的高官大吏仍然像周朝一样可以享用带有钟磬的乐队。除此之外，人们还可以从《汉书》一首古老的歌词《安世房中歌》的诗句得到证明：

"高张四县，乐充宫廷……
神来宴娭，庶几是听"

直到这个时代还存在四面的宫悬(参看第二节C项)。可惜关于乐器的数目却没有只字提及。公元前7年哀帝将乐官人数从829人减少到388人(参看《汉书·礼乐志》)，而且在《隋书·乐志》里面也记有汉朝的祭祀乐官及鼓吹乐官共有380人。这两种记载都只是标明全部乐官的人数，关于每一种乐队的配备却一点说明也没有。在武帝(公元前141～87年在位)的时候甚至于设立了一个独立的音乐机关，原名称为"乐府"，采集了一切流传至今的乐曲、讴谣、歌

曲和诗篇。武帝委托文人司马相如及其他许多人大家一起制作新的歌词，又任命那个音乐上非常有名的李延年为协律都尉，领导制谱的工作。当时乐曲的目录据《通典》卷四十九所载有如下列：

1．《大风歌》，附有一百二十人的合唱队，汉高祖创作。

2．《安世乐》（原名《房中乐》，楚调），高祖唐山夫人所作，夏侯宽改编，共由十七章组成。

3．《宗庙乐》，五首，叔孙通制作。

4．《郊祀歌》，十九首，作者武帝，有一个由童男女七十人组成的合唱队。

5．关于东都的“五篇之诗”，班固作。

6．鞞舞的歌词五篇。

1至5项用于郊祀，6项则用于宴会。虽然音乐已经散失，可是从歌词的字句的参差不齐可以看出，它是不像周期的歌词那么呆板和单调，例如《诗经》，每一句几乎总是四个字，动机和节奏都已经到了非得改变不可的时候了。特别是1项和4项那些伴奏性的合唱的庞大的队伍对于周期来说是不可想像的。除此之外，有些舞蹈的名称是改变了（正如以后的朝代也有过的那样），我在这里认为是没有叙述的必要，因为它并不是同乐队一道演出的。

C．魏朝（公元220～264年）

武帝（曹操）时期音乐家杜夔被任命为修订音乐的领导，他会同歌咏乐师邓静、尹齐及舞蹈乐师尹胡、冯肃等人“教习讲肄，备作乐器，绍复先代古乐”。虽然轩悬因此恢复设置，可是它的组织规模却在历史上没有记载。到了文帝的时候，柴玉和左延年这两个音乐家因他们的新作品得到宠幸。他们改编了一小批新兴的曲调，改变了好些乐曲和舞蹈的名称。此外还有其他人写了一些新的歌词，可是并没有新的乐曲。

D．晋朝（公元265～419年）

在这一朝代初期，人们只沿用魏的乐曲。公元266年傅元奉武帝的指令写了十八首郊祀歌，公元269年成公绥、荀勗和张华又写了三首节庆歌。这两者统称为《四厢乐歌》。公元273年张华又写了

两首新歌，一首配合《正德舞》，另一首配合《大豫舞》。晋朝还从过去朝代改编的舞曲选用了五首宫廷中流传的歌诗；又因为在舞蹈的时候需要使用拂做道具，所以称为拂舞歌。除此之外，又有《相和歌》三十首（原先只有十七首，可是魏、晋时期琵琶演奏家朱生、打击乐手宋识及笛师列和等"复合之为十三曲"）。这些作品实际上并不是给乐队用的，而是对汉代民间歌曲做一番加工，由一些弦乐器及管乐器伴奏，歌词则由"执节者歌"。这些歌诗的名称详见表5。

〔表5〕

1. 江南曲
2. 度关山（魏调），一名变关曲
3. 长歌行
4. 薤露歌，一名薤露行，挽柩歌，又名天地丧歌
5. 蒿里传，亦名蒿里行，一名泰山吟行
6. 鸡鸣，一名鸡鸣高树颠
7. 对酒行（魏调）
8. 乌生八九子
9. 平陵东
10. 陌上桑，亦名采桑曲，艳歌罗敷行，日出东南隅行，日出行，后又称为望云曲
11. 短歌行（晋调），一名蝦䱇
12. 燕歌行（晋调）
13. 秋胡行，亦名陌上桑，采桑，一名在昔
14. 苦寒行，一名吁嗟（晋调）
15. 董逃行
16. 塘上行，一名塘上辛苦行（晋调）
17. 善哉行，亦名日苦短
18. 东门行
19. 西门行
20. 煌煌京洛行（晋调）
21. 艳歌何尝行，一名飞鹤行
22. 步出夏东门行，一名陇西行
23. 野田黄雀行（晋调）
24. 满歌行（大曲）
25. 櫂歌行
26. 雁门太守行
27. 白头行
28. 气出唱，一名惟乾

29. 精列
30. 东光

公元4世纪(从公元307年开始)有五个异族羌、羯、氐、鲜卑、匈奴攻入中原，中国文化，特别是音乐和美术因而遭到了破坏。

虽然随着时间的推移，由于中华文化的力量，那些入侵的异族在许多方面都逐渐同化了，在政治方面他们却从公元420至588年处于中国北方的统治地位。

E. 南北朝

北朝(公元386～580年)与南朝(公元420～588年)的关系是敌视的。南朝的168年间改换了四姓的王朝，那就是宋(公元420～478年)、齐(公元479～501年)梁(公元502～556年)、陈(公元557～588年)。这些王朝的政府都在尽力所能及去收复北方的失地，当然没有可能从事音乐活动。话虽这样说，在宋和梁这两个王朝的历史上还是找到了一些有关钟磬的框架的排列的方式的记载，至于弦乐器和吹奏乐器却就毫无只字提及了。当时南朝刘宋统治之下有关合奏的乐曲大都沿袭晋朝的音乐，只是改写了歌词。历史上还有过一段描写，公元477年那些祀神的和世俗的乐队的人数是超过一千人的。然而每一种乐队的详细的人数却没有说明。

公元486年南朝齐曾委托作曲家谢超宗制作十九首《郊祀歌》。南朝梁(公元502～549年)武帝写过十二首著名的标明为雅的乐曲(沈约作词)，作为郊祀用的朝廷音乐。又因为他本人是佛教徒，他制作了十首佛教内容的乐曲，称为"正乐"，专供举行佛教仪式的演出。虽然后来新朝陈沿用了梁朝的郊祀音乐及节庆音乐，但是那个末代皇帝陈后主却特别喜欢妇女乐队(关于这种乐队的组合同样是毫无记载)。他写了四首曲子，那就是：1)《玉树后庭花》、2)《黄鹂留》、3)《金钗两臂垂》、4)《堂堂》。(我在这里把这些乐曲留给独奏，它也同样是无人提到)。在现有材料上丝毫没有关于乐队组合的记载。在这同一时期那与南朝敌对的北朝——由于他们的乡土关系——他们爱好"胡乐"过于华夏音乐是很自然的，虽然他们也使用它，而且由于那些统治者不是汉人，因此在历史著作里面

他们的音乐也没有更多的报导。在这三个世纪(4世纪至6世纪)里面人们只能追踪到西凉(今天甘肃省)、龟兹、康国、高昌(这三个地区的古城在现在的新疆),找到他们的曲调和乐器,也有从土耳其陆续引进中国来的。然而关于这方面的详细的描述却也是没有的。总之,从秦到南朝陈(公元前221至公元588年)这八个世纪,中国先是遭到专制君主始皇帝的文化大破坏,然后又是五个未开化的异族的连绵不断的战争给中国人带来深重的灾难,以致这一个时期只能看作是从古代到中世纪的过渡时期,人们很难为音乐和艺术的发展做出他们的贡献。

第二编　中世纪(公元589～1700年)

根据前章的叙述,各种乐器和曲调是从土耳其斯坦(新疆)及其他各地通过北朝的种种关系陆陆续续引进中国来的。它最先流行在中国北部,随后受到南朝的最后一个皇帝陈后主及隋朝的开国皇帝文帝——他重新统一了全中国——的喜爱。因而它的影响越来越大。与此相反的是中国一些保守的音乐家竭力维护并且提倡那古老的音乐。虽然那些古老的郊祀和宴会用的乐曲原先是划分的,实际上后者的体制也只不过是郊祀音乐的变种而已,因此我没有把它们截然划分。可是从中世纪开始,郊祀音乐和世俗音乐的区别越来越大。郊祀音乐只需要中国乐器,例外是隋朝和唐朝的宫悬以及隋朝的«登歌»(参看乐队人员分配总表一之I、II、III项第49、50、59、60及61号。以下简称总表)。反之,世俗音乐乐队中的外来乐器却占据越来越多的地盘;不错,有人甚至于纯用外来乐器来组织这类的演出。除此之外还有军乐,它部分使用本土乐器,部分使用外来乐器,然而只限于吹奏乐器和打击乐器。

第一章　用于祭祀的乐队

A. 隋朝(公元589～617年)

隋朝的开始有人试图改造古老的音乐,开国皇帝文帝——虽

然他厚爱外来音乐——曾委任名为牛弘的太常(«隋书·百官志»:“太常,掌陵庙群祀,礼乐仪制,天文术数衣冠之属。”)集议有关的问题。讨论的结果是两种乐队的编制:宫悬和登歌(人数和乐器参看总表一之I与II项)。头一个是在皇宫的大规模的祭天和祭祖的时候听候检阅的,然而并不在于演奏,因为实在是无法演奏的。原来牛弘本人并不是音乐家,也许他只是根据古书的记载凭个人的臆测予以增加或减少。后一个乐队却主要是用于孔庙的春秋二祭。那些弦乐器1.筑,2.筝,3.挡筝,4.卧箜篌,5.小琵琶和吹奏乐器,6.横笛及7.觱栗(3至7号都是外来乐器),是第一次(自从周朝以来)用在郊祀乐队里面。可是3至7号后来也没有再在郊祀乐队中使用。至于郊祀音乐的曲谱实际应用的计有二十一首,其中十二首的作者是李元操和卢慈道,九首的作者是柳顾。除此之外还有104首是由太常寺根据古曲调改编而成的,(计有c调五首,升c调一首,d调二十五首,e调十四首,升f调十三首,g调八首,a调二十五首,h调十三首)。但是这些作品根本没有演出过。这里可以说已经有充分的理由证明隋朝对于音乐的爱好是更多的倾向于世俗音乐的。

B. 唐朝(公元618~906年)

唐朝的统治者特别重视世俗音乐(详见下章)。因此这一时期郊祀乐队的编配与隋朝的音乐没有多大差别。不错,它是那样的不受重视,甚至于那些历史学家都忘记了点明吹奏乐器的数目。这一时期人们对郊祀音乐是如何的不予注意也就是不言而喻的了。(关于唐朝两种祭祀的乐队的人员和乐队的数目可参看总表一的III、IV项)。

一种新乐器节鼓第一次在登歌乐队中使用。这可能是搏拊的一种改造(参看第二部分第12号)。作为有名的祭祀的歌曲只流传有十二首,称为«十二和»,是祖孝孙制定的(公元626年)。除此之外还有三首乐曲亦称为«和»,作于8世纪的初叶,用于各种不同的郊祀仪式上。

C. 宋朝(公元960~1276年)

宋朝初期的郊祀乐队也与唐朝的一样毫无改变。公元1113

年由政府规定乐队的编制，而且每一种都是两个宫架(大乐队)和登歌(小乐队)。(关于乐队队员和乐器的数目参看总表一之V和VI项，宫架A与B；VII与VIII项，登歌A与B)。

公元1143年乐队又有一次改变(参看总表一之IX与X项)。改变之一是宫架只有在盛大的庆典上才会摆出来。其中真正能够演出的是只有登歌乐队。在乐曲方面除了《十二安》(从唐朝《十二和》传下来的曲调)之外，太宗(公元976～997年在位)写了四首，真宗(公元998～1022年在位)写了十三首，还有窦俨、吕夷简、陶穀、王隋及宋绶各写了若干首。至于宋朝郊祀乐队得到应用的新乐器计有七种，那就是：三种不同的匏(七星匏、九曜匏及闰余匏)和独弦的、三弦的、五弦的及九弦的琴。

D. 元朝(公元1277～1367年)

蒙古族的元朝为郊祀乐队的编制沿用了中国北部女真族的金王朝(公元1123～1234年)的音乐。然而这也不是道地的，而是承袭了宋朝的所谓大晟乐(公元1105年成立的新的作曲与乐队的机关)。因此在宫悬乐队与登歌乐队的乐器之间找不到与宋朝的编制有任何区别，只有乐队队员人数是不同的(参看总表一之XI及XII项)。在那个表上还可以看到两处标明"照烛"的地方。(参看第二部分第3号)，这是晚上乐队开演的时候使用的。它约略相当于军乐队的鼓杖。这一个王朝的音乐总的来说是一部分沿袭宋王朝，一部分沿袭金王朝。公元1281年大乐署制作了八首乐曲，1305年制作十九首，除此之外，后来又加谱了两首，不过这一切都用于祭祀。

E. 明朝(公元1368～1643年)

根据前人作出的经验，本朝干脆废除了宫悬制度(因为实际上它是不能演出的)而扩大了登歌乐队(参看总表一之XIII项)。当时有相当多配乐的郊祀歌曲，那是由太常寺制作的。谱例三④是从《律学新说》引用的，原书46至47页(作者朱载堉，1584年刊行)我只从中转录了旧制太庙《终献乐章》，而且只是开头的八小节。它演出时是由乐队伴奏的，是在明朝初期(15世纪中叶)通行的。它

的记谱出自协律郎名为冷谦者之手(14 世纪中叶前后)，他用的是古调(吕第亚调式)；它是从属 G 开始的。虽然在记谱上只有吹奏乐器笙，可是也一定有别的管乐器一起吹奏的(参看第一部分，第二章，图二，E 及谱例一)。另外他又记下了两种弦乐器琴和瑟的曲谱。关于其他各种乐器只有下列的打击乐器还保留在乐队编制之内，那就是：编钟、编磬、柷、敔、建鼓和搏拊；可是它们在谱表上都没有特别标出来。除了琴和瑟的曲谱之外只是每半拍都有一点，说不定这是搏拊用的符号的新的写法。

F．清朝(公元 1644—1911 年)

清朝开国初期用于祭祀的乐队沿用通行的名称《中和韶乐》(这个名称最初见于明朝)。根据每一种祭祀性质采用各种不同的编制，这种不同的编制又根据不同的人员数目分为三类，那就是：

1．乐队人数七十四人，舞人一百二十八人(参看总表一之 XIV)，用于大规模的祭祀，

2．乐队人数五十人，舞人三十六人，用于孔庙的祭礼(参看总表一之 XV)，

3．乐队人数三十四人，舞人无，用于小规模的祭祀(参看总表一之 XVI)。

乐队一般是分为两部分排列起来(或分在东面与西面，或分在南面与北面)。正如图三所显示，中和韶乐的排列是服务于宫廷的典礼的(依照《大清会典图》卷二十六，图八)。

〔图三〕

北

西 / 东

C D　　D B A

GH　G　GH　G (西侧)　　HG　G　HG　G (东侧)

E E　　E E

F　　F

J J K K L M N　　N M L K K J J

T Q　　Q P R

南

A…麾(乐正)　B…柷　C…敔　D…搏拊　E…琴　F…瑟　G…笙
H…歌人　J…箫　K…笛　L…排箫　M…篪　N…埙　O…建鼓
P…编钟　Q…编磬　R…镈钟　T…特磬

乐队人数相当于c号的乐队，只是增加了四个笙师和四个歌人，因此整个算起来是四十二人。关于乐曲方面，凡是公元1677年由乐部的御用乐官制作的，今天还保存有七十七首(其中c调的十八首，g调的八首，d调的十九首，es调或a调的十九首，a调六首，e调七首)。后来制作的我就不再提它了。这一朝代的乐谱大多数是手写本，而且直到(辛亥)革命为止一直保存在皇家音乐机关——原先称为乐部，后来改称礼部——里面，因此遗憾的是很不容易得见。但是就内容而论也不过是带乐队伴奏的赞美歌。中国作曲的发展却不是寄托在郊祀音乐而是寄托在世俗音乐之上。对于这方面的问题我们还要继续加以论述。

第二章　世俗音乐的乐队

自从4世纪开始，亦即在五个外来民族接二连三地把晋朝摧毁之后，中国在文化方面无疑是遭受了重大的损失。到了帝国分裂为南北朝之后(公元420年以后)，北朝的统治者特别偏爱外来音乐。因此外来乐器(特别是从土耳其斯坦来的)一天天以继续增加的数字引进来，特别是在5世纪和6世纪，而且正如这些乐器增长的规模一样，它的音域也不断扩大。从前只需要两个八度，可是现在音域却大了一倍。到了隋朝重新统一了全中国之后，它的开国皇帝文帝觉得外来音乐特别富于吸引力，他不仅在盛大的宴会上演奏外来音乐，而且也在祭祀乐队中引进外来乐器，例如弦乐器挡筝、卧箜篌和小琵琶以及吹奏乐器觱栗和横笛(参看本编第一章A项)。从此以后祭祀音乐的“雅乐”与世俗音乐的“俗乐”的划分就完全清楚了(参看本编的开端)。雅乐的乐队只用于祭祀，反之俗乐的乐队则用于各种不同的场合。由于这个缘故，雅乐的发展是很小很小的，而音乐朋友却越来越多地从事俗乐的活动。由于当时的倾向越来越转向世俗音乐，我们也就只能提出一些世俗音乐的重要的乐队加以论述。

A．隋朝的九部伎和唐朝的十部伎

6世纪的末期亦即隋朝的开始，隋朝是由太常来掌管郊祀音

乐的，后来他们又新设一个专门机关“清商”，负责世俗音乐的工作。最先的乐队数目只有七个，那就是：

1．国伎(后来改称“西凉”，参看总表二之IIa)，

2．清商伎(后来改称“清乐”，参看总表二之IIa)，

3．高丽伎(参看总表二之VIIIa)，

4．天竺伎(参看总表二之IXa)，

5．安国伎(参看总表二之VIIa)，

6．龟兹伎(参看总表二之IVa)，

7．文康伎(亦名“礼毕”，参看总表二之Xa)。

公元610年朝廷又加上第八和第九，那就是：

8．康国伎(参看总表二之Va)，

9．疏勒伎(参看总表二之VIa)。

公元626年唐朝沿用这九部伎，但改清商伎为清乐(参看总表二之IIb)。它取消了文康伎，却新建新的燕乐伎(参看总表二之I)。公元640年玄宗接受了高昌的乐器，又新建了一个乐队高昌伎(参看总表二之Xb)。这样一来世俗音乐就总共有了十部伎(参看总表二之Ib至Xb)。现在我们就转过来讲述每一部伎的简短的事实。

I．燕乐伎。这个乐队是7世纪初叶建立的，它的乐器有一部分是中国固有的，一部分是外来的。它主要演奏乐曲《景云河清歌》，张文收作曲(公元640年)。演奏的时候还有二十人的舞队，其中八人跳的是《景云舞》，四人跳《庆善舞》，四人跳《破阵乐舞》，四人跳《承天乐舞》。燕乐伎一般是在新年典礼的时候在宫中演奏头一个节目，在《七德舞》、《九功舞》及《上元舞》演出的时候，它也担任伴奏音乐的演奏。这三套舞蹈略如下述：

① 《七德舞》原名《秦王破阵乐》，是太宗(公元633年)为一百二十名舞人制作的。

② 《九功舞》原名《功成庆善乐》或者简称为《庆善乐》，同样是太宗制作的。

③ 《上元舞》，亦名《上元乐》，是高宗(公元674年)为八十名

舞人制作的。

II. 清乐伎，一名清商伎

这一个乐队是由汉朝的一个舞蹈伴奏乐队改编来的。乐器有一部分是本土的，有一部分则是外来的。在《隋书》里面没有提到这个乐队的乐器数目。可是书中却举出了总人数。这个乐队的乐曲原先是周朝《房中乐》的曲调。它应用的时间约当汉和魏这两朝直到晋朝的初叶。经过各个外来民族(4世纪初叶)的破坏，这些乐曲由逃避战乱的人带到各处直到扬子江盆地。到了隋朝开始(6世纪末叶)朝廷设立了一个机关名为清商府，以便重新收集那些古代流传下来的曲调。到武后(公元690～705年在位)时这些曲调还保存有六十三首。据《通志》卷一百四十九的记载，12世纪的时候还保存有四十首(参看表6)。

〔表6〕

1. 《白雪》(楚曲)
2. 《公莫舞》(汉舞)
3. 《巴渝》(汉鞞舞)
4. 《明君》，又名《王昭君》、《王嫱》、《王明君》(作于公元前48～31年)
5. 《明之君》(汉鞞舞)
6. 《铎舞》(汉曲)
7. 《白鸠》(吴拂舞曲)
8. 《白纻》(吴舞)
9. 《子夜》(晋曲)
10. 《吴声四时歌》，又名《子夜吴歌》(作者梁武帝，公元502～549年)
11. 《前溪》(晋朝沈玩作)
12. 《阿子歌》一名《欢闻歌》
13. 《团扇郎》(晋朝王珉作)
14. 《懊侬》(公元4世纪末叶的民歌)
15. 《长史变》(晋朝王廞作)
16. 《丁都護》一名《督護歌》(公元5世纪初期的曲调)
17. 《读曲》
18. 《乌夜啼》(王义庆作，约公元5世纪上半叶)
19. 《估客乐》(作者齐武帝，公元483～493年)
20. 《石城乐》(臧质作于南朝刘宋时代)
21. 《莫愁》一名《莫愁乐》
22. 《襄阳》(《襄阳乐》，隋王诞作)

续表

23.《乌夜飞》(沈攸之作于南朝刘宋时代)
24.《杨叛儿》一名《杨叛》(北齐的歌曲)
25.《雅歌》
26.《骁壶》一名《投壶乐》(作者隋炀帝,公元605～616年)
27.《常林欢》(公元5世纪的曲调)
28.《三洲》一名《商人歌》
29.《采桑度》一名《采桑》
30.《玉树后庭花》(陈后主作)
31.《堂堂》
32.《泛龙舟》(作者隋炀帝,公元605～616年)
33.《春江花月夜》,(作者隋炀帝,公元605～616年)
*34.《平调》
*35.《清调》
*36.《瑟调》
37.《上林》
38.《凤雏》
39.《平折》
40.《命啸》
(*这三首作品没有歌词)

IIIa.隋朝的西凉乐队。

这个乐队在唐朝称为西凉伎(参看总表二之IIIb),实际上它是迁徙到西凉(今甘肃省凉州)的汉人建立的乐队,但是他们除了从故乡带去的乐器之外,也引用了龟兹(库车)的乐器,他们给这个乐队起了一个名字叫做"秦汉伎"。后来它在北朝(公元386～588年)直到隋朝初期都称为国伎。在马端临的《文献通考》卷一百四十六这样写着:"周隋管弦杂曲数百皆西凉乐也。鼓舞曲皆龟兹乐也。"可惜的是我们今天在《通志》卷一百四十九里面只能找到其中五套曲谱的名字,它们是:《杨铎新声》、《神白马》、《永世乐》、《万世丰解》及《于阗佛舞》。

这些乐曲在唐朝称为《凉州》或《新凉州》。在演出《清商乐舞》的时候这个乐队是用来伴奏的。

IV.龟兹伎

自从吕光(氐族)公元389年攻破龟兹等国自立为后凉皇帝之

后，他也把龟兹的音乐接收过来。他一下台（公元396年）音乐也跟着衰落了。可是到了北朝的齐文宣帝（公元551～559年在位），它又受到了高度的重视。后来北齐的武帝同土耳其斯坦的一个少女结婚（公元561年），整个乐队，特别是龟兹，然后是疏勒、安国和康国的音乐都集中到首都长安来了。隋朝的皇帝炀帝（公元605～618年在位）也同样非常喜欢这类音乐，于是他指派他的乐正白明达为龟兹伎创作了十二首乐曲。这些乐曲的曲名是：《百岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《泛龙舟》、《斗鸡子》、《斗百草》、《还回宫》、《长乐花》及《十二时》。

公元714年唐朝的皇帝玄宗将世俗音乐的所有乐队分为两部，即：

a．立部伎

b．坐部伎

供a部演奏的乐曲有八首：①《安乐》，北朝后周武帝（公元561年）作；②《太平乐》；③《破阵乐》，唐太宗（公元633年）作；④《庆善乐》，亦太宗作；⑤《大定乐》；⑥《上元乐》；⑦《光圣乐》（5至7三首均唐高宗作）；⑧《圣寿乐》，武后作。其中只有第4首《庆善乐》是用于西凉伎的（参看总表二之IIIb）。这些乐曲全部是由龟兹伎演奏的，而且都是使用大鼓，第5号甚至于还用金钲。这一部的演奏是全体站立的。供b部演奏的乐曲有六首：①《燕乐》，张文收作曲；②《长寿乐》；③《天授乐》；④《鸟歌万岁乐》（2至4出自武后之手）；⑤《龙池乐》；⑥《破阵乐》，这末后两首传自玄宗，而且全部（只有第1首是例外）是由龟兹伎担任演奏。

V．康国伎

这个乐队是在北周皇帝闵帝娶了一个亚洲北部民族的女子为妻之后（公元6世纪末叶）才得到的。它的乐器只有少数几种，演奏的人数只有七人。到了唐朝又增了三人。演奏的乐曲计有四首：①《戢殿农和正歌》；②《未奚波地舞》；③《前拔地舞》；4．《惠地舞》（据《通志》）。

另据《文献通考》，除此之外还有两首：5.《贺兰钵鼻始》；6.《农慧钵鼻始》。

VI. 疏勒伎

VII. 安国伎

这两部乐队是公元6世纪中叶传入中国的。疏勒伎只设有十二至十三人，安国伎人数更少。供这两部乐队演奏的乐曲各有一部乐队伴奏的歌唱和两首舞曲：疏勒伎的是①《兀利死让歌》；②《远服解》；③《盐曲解》。安国伎的是：①《附萨单时歌》；②《末奚舞》；③《居和祇舞》。

VIII. 高丽伎

虽然朝鲜自公元前23世纪以来就已经同中国交往，但是他们的乐曲却直到唐朝的武后时期(公元690～705年在位)还没有超过二十五这个数字。后来只剩下唯一的一首。据《通志》所载则还有一首《芝栖歌》和一首《芝栖舞》。他们的乐队什么时候开始传入中国根本就无可稽考。

IX.天竺伎

公元前2世纪初叶印度已经开始同中国有了交往，可是它的音乐的传入中国却是比较晚的(公元4世纪前后?)。这一个乐队演奏的乐曲有一首《沙石疆歌》和一首舞曲《朝天曲》。

Xa. 礼毕

这个乐队当初叫做文康伎。它原来是属于庾亮（晋朝的一个大官）的家族的。庾亮死后，后人为了纪念这位名臣，便重新组建这个乐队而且用他的谥号“文康”作为这个乐队的名字。隋朝在九部伎演奏的时候定例是由这个乐队担任演奏最后一个节目，所以称为“礼毕”。这一个乐队演奏的作品是一首称为《单交路行》的歌曲及一首舞曲《散花舞》。

Xb.高昌伎

公元640年唐朝将军侯君集平定高昌（支那土耳其斯坦的一部，约当今新疆吐鲁番盆地），把高昌的乐队也接收了过来，并献给了唐太宗。这个乐队也就成为唐朝十部伎的最后一部。供他演奏

的有六首乐曲。这些乐曲的名字是：①《圣明乐》，②《善善》，③《摩尼解》，④《婆伽儿舞》，⑤《小天舞》，⑥《疏勒盐》。

这九部伎或十部伎除了在新年、夏至，即皇帝接受朝贺的日子之外，凡是遇到盛大的节日，特别是皇帝接受外国使臣的觐见的时候，他们都有演奏的任务。从7世纪开始，唐朝政府每当接待土耳其斯坦的使节，这种音乐是不可缺少的，因为这十部伎的一半以上（III、IV、V、VI、VII及Xb项）都是从土耳其斯坦传进来的。

唐朝是怎样从事音乐活动及其管理，我还得做一番简短的概述。从公元618年起有两个音乐机关：教坊和太常负责领导郊祀音乐和世俗音乐。郊祀（古代）音乐用于祭祀及盟会。在季节的祝典上，在宴会上及在接见外国使节上一般都由这十部乐队演奏。首先这两个音乐机关的任务规定是并不十分清楚的，例如燕乐和清乐这两部其实是应该属于世俗音乐的，而散乐（"俳优歌舞杂奏"的总名，隋朝亦称为"百戏"）也隶属太常。公元713年以后音乐学员的数目不断扩大，朝廷于是在首都设立两个机关（称为左右教坊），任命相当高级的官员担任主管，好让他们完全独立办理世俗音乐、戏曲及其他各种各样的杂耍。自此以后世俗音乐再也不属于太常，而是隶属于教坊，而且教坊不仅领导世俗音乐的演出，它还要教授生徒，因此左右教坊简直可以看作"音乐学院"（照字面看教坊的含义也是"教育机关"）。根据当时的统计教坊管辖下的人数计有散乐乐工三百三十二人，仗内散乐的成员一千人，男女歌手一万零二十七人。除了这两个教坊之外，玄宗皇帝（公元713～755年在位）又在蓬莱宫附近设立一个内教坊，以便在戏曲的新音乐及其他各种艺术方面培养人才。负责教授的官员授予"音声博士"的头衔（参看《新唐书·百官志、礼乐志》及《资治通鉴》）。经过玄宗皇帝将所有乐队划分两部（立部伎和坐部伎）之后（坐部伎学习没有进步的人必须改入立部伎，如果在立部伎仍然学不好，那就只好学习郊祀音乐，即"雅乐"。由此可见，当时的雅乐是多么简单），他亲自从坐部伎选出三百人，亲自在皇宫的梨园里面教他们合奏（用弦乐器和管乐器）。他管这些参加这一部的乐手称为"皇帝弟子"，亦称

"梨园弟子"。玄宗皇帝本人无疑是音乐天赋非常高的，因此他平时总是亲自指挥，只要是合奏中间错了一个音，他都能立刻察觉出来(参看«旧唐书·音乐志»)。除此之外，还有一个由数百宫女组成的妇女部。这些人也同样被称为"梨园弟子"，住在御花园"宜春院"的北面，又称为"内人"。每当勤政楼举行盛大的庆典的时候，她们就在露台下面结成各种不同的团队舞起来。如果认为舞女的人数还不够多，那么皇帝就从云韶院再调一批宫人来补充(详后)。

B. 唐朝的云韶乐

云韶院亦称云韶内府，是唐朝初期由皇帝下诏设立的。他们的乐队称为云韶乐，实际上只是为宫廷服务的，可是到了公元724年却由于玄宗皇帝的一道命令也使这部乐队成为与民同乐的乐队。这个乐队(人数和乐器参看总表三之Ⅰ项)。演出的时候总是分为两部分(堂上与堂下)。另外还要加上舞女三百人(均在十五岁以下)，由五个童男领头(他们都是容貌俊美，身穿绣花衣服，手持金莲花)。这一类演出只有在皇帝的宴会上才有的。演奏的曲目主要是«云韶法曲»(后又改名为«仙韶曲»)及«霓裳羽衣舞»。两者都是太常卿冯定作曲。云韶院公元838年改称仙韶院。直到宣宗时期(公元847～859年在位)郊祀音乐的人数尚在五千人以上，世俗音乐的人数则在一千五百人以上。唐朝的乐队曲，如上所述，还有四十首(见表7)。虽然玄宗皇帝本人还曾添写了四十首以上的曲子，那些曲名在历史上却并没有记载。

〔表7〕

1. «倾杯曲»长孙无忌作
2. «乐社乐曲»魏徵作
3. «英雄乐»
4. «黄骢叠曲»
5. «庆善乐»作于公元7世纪后半叶前后
6. «破阵乐»作于公元7世纪后半叶前后
7. «承天乐»作于公元7世纪后半叶前后
8. «一戎大定乐»作于公元7世纪后半叶前后
9. «八纮同轨乐»作于公元7世纪后半叶前后
10. «夷美宾曲»李勣作

续表

11. 《定难曲》马大遂作
12. 《中和乐》德宗皇帝(公元781～804年)作
13. 《继天诞圣乐》王虔休作
14. 《孙武顺圣乐》于頔作
15. 《夜半乐》玄宗皇帝(公元713～755年)作
16. 《还京乐》玄宗皇帝作
17. 《文成乐》玄宗皇帝作
18. 《荔枝香》玄宗皇帝作
19. 《霓裳羽衣曲》杨敬忠作
20. 《元真道曲》司马承祯作
21. 《大罗天曲》李会元作
22. 《紫清上圣道曲》贺知章作
23. 《景云》韦縚作
24. 《九真》韦縚作
25. 《紫极》韦縚作
26. 《小长寿》韦縚作
27. 《承天乐》韦縚作
28. 《顺天乐》韦縚作
29. 《君臣相遇乐》韦縚作
30. 《千秋节》
31. 《凉州》
32. 《伊州》
33. 《甘州》
34. 《梨园法曲》
35. 《宝应长宁乐》刘日进作
36. 《广平太一乐》作于公元766年
37. 《云韶法曲》
38. 《霓裳羽衣曲》
39. 《万斯年曲》，作于公元841～846年
40. 《播皇猷曲》，作于公元847～859年

C. 唐朝的世俗音乐

I. 教坊乐队的四部

这个乐队的乐手是从各个不同的省份集中起来的，公元977年人数是三百六十人，到了1144年增加到四百六十人，全体分为四部。每逢皇帝的诞辰及春秋两季的盛大的庆典这个乐队就要演出。此外还有两个舞队，那就是：

① 七十二名舞人的童男舞队；

② 一百五十三名舞女的宫人舞队。

他们在教坊乐队的演出(他们演出的节目有十九号，其中也有

赞美歌及其他各种节目)的时候各自分成十组。在这个乐队的曲目上第一部有四十首“大曲”；法曲部（第二部）有两首曲子（《望瀛》及《献仙音》）；龟兹曲部（第三部），也有两首曲子（《宇宙清》及《感皇恩》）；第四部鼓笛部的乐曲名称以及这四部的乐工人数在历史上并没有记载(乐器的名称参看总表三之II、III、IV、V项)。此外还有一批小曲提供给这个乐队。关于“大曲”这种乐曲，王国维曾写过一篇著作《宋大曲考》，可是还没有出版。他在他的著作《宋元戏曲史》(上海《东方杂志》第九卷第十号至第十卷第九号连载)里面解释道，这种乐曲包含十至二十乐章，演出的时候还有歌唱和舞蹈。舞蹈的曲子称为“曲破”，演奏的速度是快的。宋朝的皇帝太宗(公元976～997年)的曲谱有如下列：

① 大曲十八首，为乐队的第一部演奏用；

② 二十四首为第二、第三及第四部演奏的乐曲；

③ 曲破(舞曲)二十九首；

④ 小曲二百七十首。

除此之外还有经他改编的八十八曲(曲名详见《宋史·乐志》)。

II．云韶部

云韶部相当于黄门乐，从前称为箫韶部。在它那八十名成员中(他们在公元971年由广州来人组成)有三十五名歌手和各类乐工。真正的乐队成员只有四十五人（乐器数目参看总表三之VI项)。每逢各种季节庆祝，例如元旦、元宵、上巳(三月三日)、端午(五月五日)等等，春秋二祭，以及地方的“大射礼”。演奏曲目有大曲十三首及瑞曲三十首(纪念祥瑞的乐曲)。

III．钧容直

这个乐队原先是一个军乐队，后来却变成专门用于别的世俗音乐的乐队。公元978年朝廷从军乐队里把那最杰出的音乐家挑选出来，组成一个新乐队，每当皇帝出巡或者视察地方的时候，这个乐队就演奏他的曲子。公元989年这个乐队又从捧日天武拱圣军里面挑选出一批拔尖的音乐家补充上去。如果边远地方的高级长官有乐手送上来，后者也就编入这个乐队。公元993年这个乐

队正式命名为"钧容直"。乐队人数原先是同云韶部一样多（参看前一节），可是从1012年人数就增加了。全部人数共计二百六十八人（据«文献通考»）。但是根据准确的计算，公元1005年共有二百六十五人（其中纯粹乐器演奏者只有一百七十二人）。而且他们有一部分是歌人或说话人，有一部分是魔术师或傀儡戏艺人（参看总表三之VII项）。除此之外还有一个乐正称为指挥使和十个办事人员。到了公元1056年这个乐队的人数增加到三百八十三人，1071年又增加到四百三十四人。这里我还要指出，这一队人马并不是每一次乐队演出都全部参加的，而是大体上归属于这个乐队的活动。也许他们是轮班演出，或者其中还加上候选人以至学徒。由于乐队的编制在历史上根本不曾提供过准确的数字，因此也就不可能有把握说得更准确。曲目方面有大曲三十六首，二十一首是只供管乐器及鼓还有其他一些乐器的。从公元1057年起这批乐队队员必须入教坊学会十七首大曲，朝廷于是在1160年废置了所有其他乐曲，这些乐曲因而溶化入所谓的教坊音乐，从此以后再也没有成为一种独立的音乐。

D．辽王朝（公元916～1125年）的大乐

契丹族辽王朝（一个在中国北方统治了一百多年的王朝）的乐器和乐曲统统是从中国流传过去的，只有世俗音乐的乐队的编制在成员人数上显示出一种差别。政府管世俗音乐的乐队称为"大乐"（队员人数和乐器数目参看总表三之XIII项）。它在新年庆典上演奏的主要是大曲，然后是曲破（舞曲），节目的结束则用散乐和角抵。契丹人也使用中国的唱名法来记谱，可是在辽王朝的历史上找不到世俗乐曲的名称，因此人们有理由推测，也许契丹人根本就没有自己制作的独创的曲谱而只是演奏中国的音乐。在«辽史»里面还有如下的记载："大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。"⑤

除此之外，如果你拿辽王朝的大乐的乐队编制同唐王朝的燕乐的乐队比较一下，你就会察觉到，契丹王朝必然是抄袭了唐王朝的全部音乐组织。话虽这样说，阿尔斯特在他的著作«中国音乐»

里面却仍然认为，唱名记谱法是从蒙古传到中国来的。据我看来，这种见解是完全站不住脚的。

E. 元朝(公元1277～1367年)世俗音乐的乐队

I. 元朝的四个乐队

"队"这个字用作乐队的称呼首先是在元朝的历史里面出现的。蒙古人的统治遍及整个亚洲，几乎是完全通过他绝对的黩武主义，因此他们对音乐整个领域的组织也同样遵循军事化的原则。他们把下列四队各自分为十组，这些组并不全是乐手，而是只有第一组和第七组。其他八组或为戴上各种面具的舞人或为女说话人，每一个队都设有两个官员，头衔是"引队礼官"。曲目有：

① 第一队名为乐音王队，演奏的乐曲名为《吉利牙》，新年庆典上演奏(参看总表三之 VIII 项)；

② 第二队名为寿星队，乐曲一首：《山荆子带袄神急》(皇帝诞辰演奏，参看总表三之 IX 项)；

③ 第三队名为礼乐队，乐曲两首：a.《新水令》及 b.《水仙子》(宫廷宴会时演奏，参看总表三之 X 项)。

④ 第四队名为说法队，乐曲一首：《金字西番经》(也许只有这一首是自创的作品，其他各首是蒙古族在宋朝之后才应用的，参看总表三之 XI 项)。这一首曲子是讲道的时候演奏的。

除此之外，还有一首曲子名为《长春柳》，每一队都在节目的前头先演奏这一首曲子作为开场曲。

II. 元朝宴飨音乐的乐器

正如标题所示，在元朝的历史里面只可以找到宴飨音乐的乐器的名字(乐器的数目也没有交代清楚)。是不是当时已经有了用于宴会的乐队，也还是大成问题的，因为既没有这一类的乐曲也没有其他的例证可供参考。也许是当时的蒙古族掌握的中国文献过于稀少，因而也就缺乏它的详细的历史。话虽这样说，在他们的乐器中间(参看总表三之 XII 项)却有两样特别引人注目的乐器，那就是：胡琴和兴隆笙(近似希腊的管风琴)，这是这一时期第一次传入中国的乐器(这些乐器的解释参看第二部分第107号及139

号)。

F．金(一个女真族的王朝，公元1123～1234年)、元歌剧音乐的结构

王国维的《宋元戏曲史》这部著作是关于这个问题的唯一的著作。王国维主要是阐述了戏曲的结构和曲辞的体裁，可惜的是他对它伴奏的乐队没有更进一步的接触。至于王国维所列举的文献例子大多数是无从查证的，因为例证所从出的作品也是散失了的。虽然这样，对这课题的探索还是值得尽些力量的。据他的阐述，在中国戏曲发展的历史的顺序有如下述：

巫风(《尚书·商书·伊训第四》："恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。")东周时期的倡优，汉朝初期的角抵，公元3世纪中叶的百戏，公元5世纪及6世纪从西域传入的倡优杂技，唐朝的滑稽戏及独幕小戏，至于真正的歌剧则兴起于宋与金两个王朝。宋朝歌剧的总名是《宫本杂剧》，在周密的《武林旧事》卷十列出来的戏曲名共有二百八十号，其中一百零三部用的是大曲的体裁，四部用的是法曲的体裁，两部用的诸宫调的体裁，三十五部则是用了普通词调。至于这一类作品的性质则或者是小歌剧，或者是滑稽戏。金王朝的戏曲的总名称为院本。据陶宗仪《辍耕录》卷二十五所载，院本名目共有六百九十种，但是其中符合歌剧体裁者不足十分之一(那就是十六部用大曲的体裁，七部用法曲的体裁，一部用诸宫调的体裁，三十七部用普通词调的体裁)，其他各种有曰衝撞引首者，有曰打略拴搐者，有曰诸杂砌者，种种名称，滑稽戏之流居多。

由于蒙古族的破坏，宫本杂剧和院本两者都荡然无存。我们今天能够作为研究的基础的就是元代的杂剧。杂剧的总数究竟有多少，我们可再也提不出一个确切的数目。这些作品都载在《太和正音谱》，单本的名称共有五百三十五，其中实际应用的只有二百三十五部(周德清的《中原音韵》所记亦同此数)。然而就是这些作品也有许多是散失了的。目前我们在《元曲选》这部总集里面还可以找到九十四部，此外尚有黄丕烈所藏《元刊杂剧三十种》，考其题字称为"乙编"，可知尚有甲编。甲编存佚不可知，乙编所收不见于

《元曲选》者计十七种，两者合计再加上著名的《西厢》五剧，那么元杂剧就有一百一十六种(剧名详见王国维著作)。

就作曲技术而论这一类歌剧音乐的半数以上采用的是宋金时代的大曲体。这种体裁可是非常严格的，因此它一折的一宫调的联套是不能更改的，虽然这样由几个单独的折子组成这样一部作品，整个合起来却仍然是一部统一的乐曲。然而由于它是由各种不同的成份组织起来的，因此在那采用诸宫调写成的乐曲在一曲之内常常运用两个或三个不同的调性(有时甚至于用到十个以上)。这样一来当然就有许多的转调，因此人们可以拿它与今天的变奏曲做比较。至于元杂剧的结构是由四折合为一部的(或者必要时再加一段楔子)。每一折用它自己的宫调，每一个宫调也总有约莫十首以上的歌曲。当然还有独立的宾白(两人相说曰宾，一人自说曰白)。

王国维的阐述到此为止，因为他主要是单从诗歌上着眼的，所以他没有举出乐谱来做例子。如果有人对这一种伴奏音乐的结构进行一次比较认真的探究，那无论如何一定会是一篇极有意思的论文，我本人将来也颇有志于这样的工作。

G. 明朝(公元1368～1644年)世俗音乐的乐队

明朝初期(公元1368～1424年)洪武和永乐两位皇帝组织了好几个乐队。就其性质分类如下：

1a. 大乐，亦名丹陛大乐(成于1368年)。这个乐队为一切盛大的节日，季节的庆典及盛大的宴会担任演奏(参看总表三之XIV项)。

1b. 同样称为大乐，建立的时间晚得多，而且乐队人数也特别少(参看总表三之XV项)。

2. 殿内侑食乐，公元1382年建立(参看总表三之XVI项)。它的性质和组织与郊祀音乐的乐队非常相似。

3. 另外一个乐队，它是为皇太子服务的。它的队员人数比较少，略如1a(参看总表三之XVc项)。

说到乐曲有如下表(参看表8)。

〔表 8〕

A
1. 起临濠
2. 开太平
3. 安建业
4. 削群雄
5. 平幽都
6. 抚四夷
7. 定封赏
8. 大一统
9. 守承平
（1—9 作于 1370 年）
10. 天香凤韶(作于 1393 年)

B
1. 本太初
2. 仰大明
3. 民初生
4. 品物亨
5. 御六龙
6. 泰阶平
7. 君德成
8. 圣道行
9. 乐清宁(作于 1371 年)

C
1. 上万寿
2. 仰天恩
3. 感地德
4. 民乐生
5. 感皇恩
6. 庆丰年
7. 集祯祥
8. 永皇图
9. 乐太平(作于 1420 年)

D
1. 炎精开运
2. 皇风
3. 眷皇明
4. 天道传
5. 振皇纲
6. 金陵
7. 长杨
8. 芳醴
9. 驾六龙(作于 1382 年)

E
1. 喜千春
2. 永南山
3. 桂枝香
4. 春初晓
5. 乾坤泰
6. 昌运颂
7. 泰道开(作于 15 世纪初期)

A 1-5 及 10, C1 由乐队 1a 演奏
B 1-9 由乐队 1b 演奏
D 1-9 由乐队 2 演奏
E 1-7 由乐队 3 演奏

除此之外还有其他乐曲十二首(其中有舞曲两首)，作于明朝初期,到了 15 世纪初叶又增加了十三首(其中有一首舞曲)。这二十五首乐曲主要是为宫廷庆典服务的。

H. 女乐

经过秦始皇帝把周朝乐队的名称房中乐改名为寿人之后(参

看第一部分第一编第三章)直到汉朝开国之初才又有了房中祠乐，这是汉高祖姬唐山夫人所作的。后汉时代(公元25～219年)那位著名的学者马融(公元79～166年)"常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐"，由此可见，在汉朝已经有了培养女乐人才的组织了。据《晋书·志第十一礼下》的记载，公元275～280年曾经有一个由三十个女子组成的女乐为皇帝演出。公元488年南朝齐甚至于规定，黄门郎(五品)以下的官吏不许设置女乐。南朝陈后主(公元583～588年在位)则以他对女乐的偏嗜显得特别出名(参看第一部分第一编第三章E)。直到亡国之后，那些保守的伦理学家仍然继续谴责他沉湎于女乐卒致亡国。隋朝的皇帝文帝(公元589～600年在位)作过两首乐曲题名为《天高》和《地厚》，还让他的妇女乐队学习这两首曲子。可是在历史上却找不到关于它的编制的记载。推测起来也许那些历史学家同样认为这种玩艺是有失体统的。基于这样的理由他们也就不屑加以记述了，因为总的看来他们都属于保守的伦理学家之列。公元610年炀帝下令组织一个大型的妇女乐队名为内宫悬；它的格式完全与男用的郊祀音乐的宫悬一样(参看第一部分第二编第一章A)，所不同者是由十二个特磬(参看总表一之I项第25号)来代替十二个镈钟，而且建鼓四面也不参与敲打。因此它的人数总共只有八十七人而不是九十一人(参看总表一之I，合计人数87)。这是用于宫廷的庆典上的。到了唐朝则有宜春院所属的内人和云韶院所属的宫人(参看第一部分第二编第二章)，还有玄宗皇帝亲自培养的梨园弟子(数百人)。然而这些乐队的编制在历史上始终找不到。公元1157年宋朝的首都转移到了中国南方之后有二百以上的女乐成员被遣散出宫廷。从这一事实可以推测，在公元960到1157这二百年间也曾经存在过妇女乐队。可是当时的历史学家(因为他们在这一时代大多数都是保守的伦理学家)对妇女音乐始终是抱着极端嫌恶的态度的，因而我们在历史上根本就无从找到有关这一类乐队的比较详细的记述。当蒙古王朝的太宗接见宋朝的使节的时候(公元1234年)，也曾有一个妇女乐队和一台戏担任招待，可是既没有人数，也

没有乐器数目的交代。公元1393年重新出现了皇宫的女乐的组织(关于人数和乐器数目参看总表三之XVII项)。当时甚至于还设置了女司乐司——尚仪局(六个妇女司局之一)的一个处，而且女司乐司之下还设有四个女司乐，四个典乐和两个女史(参看《明史·职官志》)。在皇后诞辰及其他宫廷庆祝会上这个乐队规定演奏《天香凤韶之曲》(作于1393年)，乐队的人数定为一百一十五人。

I. 军乐队

军乐的创始，论者说是脱胎于《短箫铙歌》(作者传为歧伯，黄帝时代,约公元前2700年,一个官员的名字)。周朝称这类乐曲为凯乐(参看《周礼·天官冢宰第一》)。到了汉朝,称为黄门鼓吹,演奏人数计一百四十五人。据《西京杂记》所载，黄门前部鼓吹分为两部(左部和右部)，每部各十三人。虽然军乐队的详确的编制史无明文,人们还是可以推测,汉朝一定已经存在这样的乐队。除此之外,在汉朝的历史里面可以找到鼓吹曲这个名字,还有十三首称为食举曲。后来又在魏朝(公元220～264年)写了十二首称为短箫铙歌的乐曲,晋朝的武帝(公元265～289年在位)又命傅元再制作了二十二首这一类的曲子。至于北朝齐的二十首和后周太祖(公元951～953在位)的十五首却不是创作而只是改换了名字和歌词。从公元前200年前后到公元300年这一段时间还有十五首称鼓角横吹曲的。在这十五首作品里面还使用了胡角和横笛⑧。据《鼓吹格》的说法,晋朝的将军都有自己的军乐队。公元574年蔡景曾向南朝陈宣帝建议，设立十六人的军乐队，它的主要乐器是箫(参看总表四之I项)。

那为皇太子服务的军乐队要减少两支箫和一支笳(参看第二部分第100号)；至于为其他亲王服务的军乐队则只留一支箫，因此它的名额只有十二人。隋朝的军乐队规模相当大，他们又再分为三个不同的门类,那就是:

① 铙吹部,掌握的曲目二十一首;

② 大横吹部,掌握的曲目四十五首;

③ 小横吹部，掌握的曲目十二首。
（乐器数目参看总表四之 II 至 IV 项）。

可惜的是在历史上既无从知悉队员的人数，也无从知悉乐器的数目，而是只能找到乐器的名称。公元 829 年由于太常礼院的建议设立了两个凯乐的新乐队（参看总表四之 V 项）。

具有特色的是这些乐队的队员都带着乐器骑在马上来演奏。提供应用的乐曲是四首，那就是：1.《晋阳武》，2.《兽之穷》，3.《贺朝欢》，4.《君臣同庆乐》。除此之外，柳宗元还写过十二首，可是始终没有演出过。

自唐朝起（从 7 世纪开始）每一朝的政府都设置一种所谓的"马后乐"；编制人数一般是数百人。在"御驾"出行时他们组成平排的队列贴近御驾前后，因此不称为军乐队而是称为马后乐。

公元 1117 年仪礼局调整了一个军乐队的组织，可是这样一个乐队的队员人数还是不固定的，固定的只是它的乐器的数目（参看总表四之 VI 项）。就所知的来说，参加到那里去的人数总共有一千二百七十五人。乐曲的数目有姜夔为铙歌部所作的十四首，还有鼓吹部的十首。

契丹族的辽王朝和女真族的金王朝只知道有马后乐。金王朝给他们的都城卤簿音乐加上一个头衔称为马上乐。

蒙古族的元王朝开国之初（公元 1271 年）有三个为马后乐组织起来的机关：云和署、安和署和天乐署。第一个机关云和署所属的马后乐又分为前部及后部（参看总表四之 VII 及 VIII 项）。这样一来，和其他两署安和和天乐（参看总表四之IX及X项）合在一起总共就有四部了。然而在这些组织里面现在又可以找到弦乐器（这在军乐队里面原来是不使用的）。除此之外他们每逢骑射典礼的时候还要在马上演奏。总之蒙古族这种模仿汉族的组织是极为奇怪的，因为这样一种各不相同的乐器的混合根本不可能由他们加以演奏的。在曲名上也根本无法从历史上找出什么来。以理推之，也许这四个军乐队只是用于检阅的悦目的仪仗，并不是用于实际的演奏的。

明朝(公元1368～1643年)的军乐有大驾卤簿(参看总表四之XI项)和两部鼓吹(参看总表四之XII及XIII项)。至于乐曲能够指出来的只有唯一的一首名为《武成》。

清朝开国之初,政府设有五个属于卤簿音乐的不同的组织。可是其中只有那铙歌清乐具有军乐队的性质。它的乐曲主要是公元1743年制作或者也可能只是改编的。

临近本章结束的时候我非常遗憾地指出,我无从举出世俗音乐的谱例。然而要找到这类谱例是极不容易的。因为那些乐器演奏家一般是用口传心授的方法来学习的(没有书写的乐谱),特别是那些世俗音乐是这样传授的。其所以这样的原因可以追溯到遥远的周朝,当时的乐工都是盲眼的。可是当时曾经有过一种舞谱(参看第一编第二章E)。可惜的是经过那一次焚书再没有什么留存下来,再加上4世纪以后的所谓"五胡乱华",不仅艺术与文学因此遭到了破坏,音乐也不能幸免。到了8世纪初叶,情况有了好转,开始了一次音乐复兴,可惜的是一场天宝的变乱,复兴又因此夭折了(公元755年)。那些所谓的保守的伦理学家于是利用这一次叛乱当作唯一的借口,声称这种世俗音乐是诱惑人的、淫荡的,谁对它入了迷,就要丧失他的天下(因为当时的皇帝玄宗是一个音乐迷)。自此以后那些高尚的人物再也不同世俗音乐打交道,至于那些不管怎样仍然搞世俗音乐的人一般只是老百姓中间属于比较下层的小人物。同时还必须注意到,那些保守的伦理学家的理论在中国曾经占有那样巨大的势力,正好比是对全体中国人民的间接的统治者。它的势力到了宋朝越发强大,因此虽然唐初直到南宋(公元618～1161年)都设置了相当于音乐学院的教坊,列名学习的都只是业余水平。他们既没有理论的,也没有科学的知识。还有一点就是当时使用的字谱是不统一的,教坊撤销之后更加深了混乱(同一种乐器却用不同的记谱法,例如对琴的记谱)。而且因为那些乐曲主要是靠口传心授的,这样一来后来的抄本自然出现许许多多的差错。话虽这样说,宋朝和元朝的戏曲音乐的曲子还是相当有价值的,为了能够系统地加以阐明,可还需要多年的研究。

乐队人员分配总表一

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
1. 协律郎	官员			(1)								2	2	(1)			
2. 乐师						4						1	1				
3. 乐正								2	2			2					
4. 副乐正						2	2					2					
5. 舞师												2					
6. 运谱						2						1					
7. 麾	节奏乐器			(1)		1	1	1	1	1	1	1	1	××× (1)	1	1	1
8. 旌							2								2	2	
9. 节					1										2		
10. 照烛												2					
11. 纛												2					
12. 柷		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
13. 敔		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
14. 搏拊								2	2		1		2	2	2	2	2
15. 相							2					2					
16. 雅							2					2					
17. 节鼓					1												

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XV
18. 雷鼗	节奏乐器					2	2					2					
19. 建鼓(应鼓)		(4)		4		4	4			4	1			1	1	1	1
20. 朔鞞(鶫鼓)						4	4										
21. 应鞞						4	4										
22. 树鼓												4					
23. 晋鼓						1	1			1		1					
24. 雷鼓×		1		1		2	2					2					
25. 镈钟(金钟)		12		12		12	12	1				12			1	1	1
26. 特磬(玉磬)				(12)		12	12	1							1	1	1
27. 钲							2					2					
28. 錞							$\overset{\times\times}{2}$					$\overset{\times\times}{2}$					
29. 铙							2	2				2					
30. 单铎							2	2				2					
31. 双铎							2	2				2					
32. 编钟	打击乐器	4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1
33. 编磬		4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1
34. 笙		4	1	?										8	10	2	4

35．巢笙(大笙)	吹乐器				1	28	8	4	2	7	4	10	4				
36．和笙(小笙)	吹乐器				1			4	2		4		4				
37．匏笙	吹乐器					3											
38．凤笙	吹乐器													4			
39．竽(笙)	吹乐器	4	1	?		20	8			10		10					
40．七星匏	吹乐器							1		1	1	1	1				
41．九曜匏	吹乐器							1		1	1	1	1				
42．闰馀匏	吹乐器							1		1	1	1	1				
43．排箫	吹乐器	4	1	?	1	28		2	2	7	4	10	2		2	2	2
44．箫	吹乐器													8	2	6	4
45．埙	吹乐器	4	1	?	1	18	8	2	2	12	4	8	2	6	2	2	2
46．篪	吹乐器	4	1	?	1	28	8	2	2	18	2	10	2	4	6	4	2
47a．笛	吹乐器			?		28	8	4	2	20	4		2	4	6	6	4
47b．籥	吹乐器											10	2	4			
48．长笛	吹乐器	4										10					
49．横笛	吹乐器	4	1	?													
50．觱栗	吹乐器	4		?											4		
51．瑟		4	1	1	1	52	4	8	1	26	4	12	4	4	4	4	2
52．七弦琴		4	1	1	1	23	2	2	2	10	2	6	2	10	10	6	4

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
53. 一弦琴	弦乐器					7	2	2	2	10	2	3	2				
54. 三弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
55. 五弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
56. 九弦琴						23	2	2	2	10	2	6	2				
57. 筑		4		1	1												
58. 筝		4		1	1												
59. 挡筝		4															
60. 卧箜篌		4															
61. 小琵琶		4															
62. 歌工		4	4		4	32	8	4	4			32	6	12	10	6	
63. 舞生							128					128			128	36	
合　计		91	14	?	17	402	260	52	36	185	46	350	51	72	202	86	34
		(87)															

I, III, XI…………隋、唐及元朝的宫悬
V, VI, IX…………宋朝的宫架
II, IV(VII, VIII, X)XII 隋、唐、宋及元朝的登歌
XIII, XIV, XV, XVI 明及清朝的中和韶乐

0 灵鼗或路鼗
× 灵鼓或路鼓
×× 镩是由六人扛着的
××× 麾由协律郎分担

乐队人员分配总表二

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
1. 笙	管乐器		?	2	?	1	?	1							?	1			?	
2. 竽笙		1																		
3. 小笙		1																		
4. 葫芦笙																1				
5. 箫		2	?	2	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1			?	2
6. 篪			?	2															?	
7. 笛			?	2		1	?		?	2	?		?		?		?		?	
8a. 长笛		1			?															
8b. 短笛		1																		
9. 横笛					?	1		1				1		1				1		2
10. 尺八		1																		
11. 义嘴笛																1				
12. 跋膝				2																
13. (竖)觱篥						1	?	1			?	1	?					1		2
14. 小觱篥		1			?	1									?	1				

续表

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
15. 大觱篥	管乐器	1			?											1				
16. 双觱篥	管乐器												?	1						
17. 桃皮觱篥	管乐器														?	1				
18. 铜角	管乐器																			1
19. 埙	管乐器		?					1												
20. 贝	管乐器				?	1	?	1							?	1	?	1		
21. (吹)叶	管乐器	1	1	1																
22. 编钟	打击乐器		?	1	?	1														
23. 编磬(玉磬)	打击乐器	(1)	?	1	?	1														
24. 方响	打击乐器	1		2																
25. 铃	打击乐器																		?	
26. 铜钹	打击乐器	2			?	2	?	2	?	2			?	2			2	2		
27. 铁板	打击乐器															1				
28. 拍板	打击乐器																			2
29. 节鼓	打击乐器		?	1																

29b. 鞉鼓	打击乐器	2																		
30. 桊鞞																			?	
31. 担鼓					?	1		1							?	1				
32. 齐鼓					?	1		1							?	1				
33. 腰鼓					?	1	?	1			?	1			?	1			?	2
34. 羯鼓							?				?	1						1		2
35. 都昙鼓							?	1									?	1		
36. 毛员鼓		1					?	1			?	1								2
37. 答腊鼓(楷鼓)							?	1									?	1		
38. 鸡娄鼓							?	1			?	1								2
39. 铜鼓																	?	1		
40. 正鼓									?	1			?	1						
41. 和鼓									?	1			?							
42. 桴鼓		2																		
43. 连鞉鼓		1																		

续表

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
44. 龟头鼓																1				
45. 侯提鼓								1												
46. 小鼓										1		1								
47. 琴	弦乐器		?																	
48. 击琴			?	1																
49. 独弦琴				1																
50. 瑟			?	1																
51. 筝			?	1																
52. 搊筝		1			?	1										1				
53. 弹筝					?	1		1							?	1				
54. 筑		1	?	1																
55. 竖箜篌			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1				1
56. 小箜篌		1																		
57. 大箜篌		1																		
58. 卧箜篌		1		1	?	1									?	1				

59．风首箜篌															1	?	1		
60．琵琶			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
61．大琵琶		1																		
62．小琵琶		1																		
63．秦琵琶				1																
64．五弦	弦乐器				?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
65．大五弦		1																		
66．小五弦		1																		
67．歌工		2		2																
68．舞人		20		4		5		4		2		2		2		1		2		
合　计		51	25	29	27	25	20	24	7	9	12	13	12	11	18	21	12	13	22	22

I　唐朝的燕乐

II_a　隋朝的清乐

II_b　唐朝的清商伎

III_a　隋朝的西凉乐

III_b　唐朝的西凉伎

$IV_{a,b}$　隋朝及唐朝的龟兹伎

$V_{a,b}$　隋朝及唐朝的康国伎

$VI_{a,b}$　隋朝及唐朝的疏勒伎

$VII_{a,b}$　隋朝及唐朝的安国伎

$VIII_{a,b}$　隋朝及唐朝的高丽伎

$IX_{a,b}$　隋朝及唐朝的天竺伎

X_a　隋朝的礼毕又名文康伎

X_b　唐朝的高昌伎

乐队人员分配总表三

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XJI	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
1. 指挥使	官员							1										
1b引 队礼官	官员								2	2	2	2						
2. 都知	官员							2										
3. 副都知	官员							2										
4. 押班	官员							3									2^{++}	
5. 应奉文字	官员							1										
6. 监领内侍	官员							2										
7. 掌撰词	官员							1										
8. 拍板	节奏乐器		?	?	?	?	4	10	1	2	1	1	?		2	1(2)		8
9. 戏竹	节奏乐器								2	2	2	2	?		2	(2)	1^{+}	2
10. 柷	节奏乐器																1	
11. 敔	节奏乐器																1	
12. 搏拊	节奏乐器																1	
13. 应鼓	节奏乐器																1	
14. 玉磬		4												1			1	

14b. 编钟	打击乐器																1	
15. 方响			?	?			3	11					?	1	4	(1)		6
16. 云璈													?					
17. 水盏													?					
18. 铜钹														1				
19. 大鼓			?				2	8					?		2	1(1)		5
20. 羯鼓			?		?		2	3										
21. 杖鼓			?			?	7	34	5	6	5	7	?		24	8(6)		12
22. 腰鼓					?													
23. 鞜(楷)鼓					?													
24. 札鼓										3			?					
25. 和鼓										3			?					
26. 䥫鼓					?													
27. 连鞉鼓														2				
28. 鸡娄鼓					?													
29. 毛员鼓														2				
30. 金鞚小鼓									1	1	1	1						

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
31. 兴隆笙	管乐器												?					
32. 笙		1	?	?			4	9						1	4	2(4)	4	14
32b. 小笙													?	1				
33. 竽		1																
34. 排箫																	1	
35. 箫		1											?	1	4	(4)	4	14
36. 笛(龙笛)			?	?	?		7	35	(6)	(6)	(6)	(9)	?		4	2(4)	4	14
37. 三色笛						?												
38. 长笛														1				
39. 短笛														1				
40. 尺八笛														1				
41. 羌笛													?					
42. 篪		1															2	
43. 籥		1																
44. 跋膝		1																
45. 觱篥			?	?	?		8	45	3	3	3	9		1				

46. 头管	管乐器												?		4	2(4)		14
47. 埙																	2	
48. 贝																		
49. 吹叶														1				
50. 琴	弦乐器	1															4	
51. 瑟		1															2	
52. 筑		1												1				
53. 筝			?				4	9					?					
54. 挡筝														1				
55. 纂													?		4	2(2)		10
56. 琵琶			?	?			4	7					?	1	6	(2)		8
56b. 小琵琶														1				
57. 箜篌			?	?									?	1	(4)$^{\times}_{\times}$	(2)$^{\times}_{\times}$		(8)$^{\times}_{\times}$
57b. 小箜篌														1				
58. 卧箜篌														1				
59. 五弦			?	?										1				
59b. 小五弦														1				

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
60. 火不思	弦乐器												?					
61. 胡琴	弦乐器												?					
62. 小乐器?								1										
63. 歌工		4					3	2						2				
64. 排歌								40										
65. 唱诞								10										
66. 舞者		305×												20			32	
67. 杂剧							24	40										
68. 傀儡							8											
合　　计		322	?	?	?	?	80	267	20	28	20	31	?	46	64	18 (c) (34)	64	115

\+ 不称戏竹而称麾
++ 不称押班而称舞师
× 其中舞女 300 人，童男五人作为领舞
×× 明朝"箜篌"亦名"二十弦"
I 唐朝的云韶乐
II-V 宋朝的教坊四部
VI 宋朝的云韶部
VII 宋朝的钧容直
VIII-XI 元朝的四个乐队
XII 元朝宴飨音乐的乐器
XIII 契丹王朝辽的大乐
XIV-XV 明朝的丹陛大乐
XVI 明朝的殿内侑食乐
XVII 明朝的女乐

乐队人员分配总表四

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
1．署令					IX		2		2	2					
2．署丞								2							
3．押职									2	2					
4．戏竹							2	2							
5．拍板							10		2	2	4	2	1		4
6．节鼓			?												
7．角			?	?											
8．大角						?									
9．(金龙)画角											(24)	12	10		24
10．蒙古角														2	
11．大铜角											2	2		8	8
12．小铜角											2	2		8	8
13．金口角														8	
14．笳	2	?	?	?	2	?									

续表

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
15. 箫(管)	13	?	?	?	2	?	(2)	(2)							
16. 排箫							4	2							
17. 觱篥			?	?	2	?									
18. 桃皮觱篥			?	?											
19. (头)管							(28)	(6)	(2)	2	2			2	
20. 大横吹						?									
21. 小横吹						?									
22. 羌笛									2						
23. (平)笛			?	?	2	?					4	2	2	(2)	(12)
24. 龙笛							30	6	4	1				2	
25. 笙									2	2				2	
26. 大鼓	1	?			2	?	2				48				
27. 棡鼓												2	1		
28. 杖鼓							30	10			4	2			4

29. 花匡鼓												24	20		
30. 行鼓														2	
31. 龙鼓															48
32. 和鼓									1						
33. 札鼓									8						
34. 铙					2										
35. (金)钲						?					(4)	(2)	(1)		4
36. 金											4	2		2	2
37. 锣													2		
38. 点														2	
39. 钹														2	
40. 铜鼓														4	
41. 云锣									1					2	
42. 方响							8	2							
43. 响铁										1					

续表

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
44. 琵琶							16	4		2					
45. 火不思										2					
46. 纂							16	4	2						
47. 筝							16	4		2					
48. 箜篌							16	4		2					
49. 胡琴										2					
50. 歌工		?			24		4	2							
合　计	16	?	?	?	37	?	186	50	28	22	96	52	37	48	114

I　南朝陈的军乐队鼓吹
II　隋朝的军乐队铙歌部
III　隋朝的军乐队大横吹部
IV　隋朝的军乐队小横吹部
V　唐朝的军乐队凯歌铙吹
VI　宋朝的军乐队鼓吹
VII　元朝的军乐队云和乐前部
VIII　元朝的军乐队云和乐后部
IX　元朝的军乐队安和乐
X　元朝的军乐队天乐
XIV　清朝的军乐队铙歌清乐
XI　明朝的卤簿音乐大驾卤簿
XII　明朝的卤簿音乐东宫仪仗
XIII　明朝的卤簿音乐郡王仪仗
XV　清朝的卤簿音乐铙歌大乐
×　唐朝这个官职称为“鼓吹令”

第二部分　乐队乐器概貌

第一编　节奏乐器、舞蹈道具及打击乐器

我在这一部分里将要讨论的乐器，只限于17世纪以前在乐队里实际应用的乐器。那些17世纪以后从西藏、缅甸和朝鲜传来的乐器在这里也许就不予叙述了。那些古老乐器的基音或者定弦，如果文献上没有明确的解说，我也就存而不论。每一种乐器的音域，象在历史上所描写的那样，是不可能据此视为定论的，因为古代的古老音乐都只有非常有限的音域。除此之外，它又取决于个别人的技巧的完善，看他能够从他们的乐器上引发出多少个音，而这种掌握乐器的本领又是各个时代因人而异的。因此我在这里也就不予提出决定性的判断。这样的探究还是必得寄希望于未来的。插图及乐器的度数大多数是采自《大清会典图》(公元1899年编成的附有装饰画的辉煌的手绘图本。插图6、7、9、10、17至19、37、42、47、48号不在此例)。我之所以率先采用这些优美的插图，也正因为古书中所载的插图都比较不那么准确和可靠。

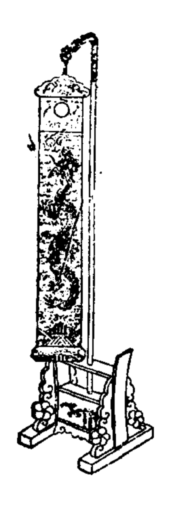
第一章　节奏乐器及舞蹈道具

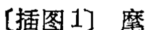
A. 乐曲开场的乐器

(1) 麾

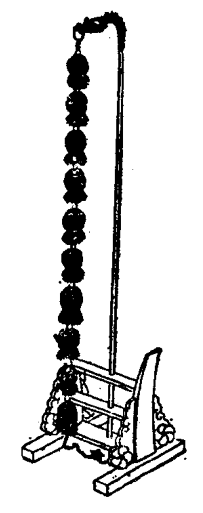
麾(如插图1所示)，是用黄绸制成的一面旗，旗上绣有龙、太阳、星和云之类。长2.6米(带旗杆)，宽0.35米。周朝的第一面麾是用白色的旄牛尾制成的(参看《书经·牧誓第四》)，唐朝以后不用它而用绸。音乐开始的时候乐正向上一麾，到他又放下来的时候，所有乐器就不发声了。

(2) 节





〔插图1〕 麾



〔插图2〕 节

节是舞蹈的时候作指挥之用。古代由两个舞人（从舞队全体选出来的）手中执节，可是在宋以前是不是通行这样，史无明文。清初的节是由十把白色的旄牛尾制成，除了最后一把之外它们全由一条绿色的皮带扎起来（插图2）。杆长2.33米。清朝初期还有一种节，由跳舞的男子拿在手里。它同前面所说的非常相似，但是只用七把扎成。

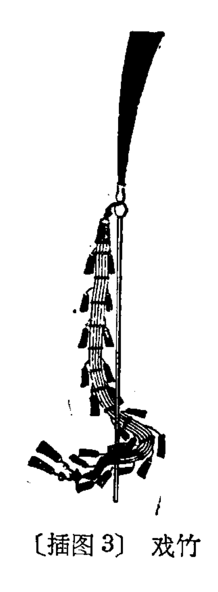
(3) 照烛

照烛只有元朝在宫悬里面（用于郊祀音乐）才使用。一个红灯龙挂在长杆上，灯龙里面点着一支蜡烛。在夜间奏乐的时候乐正把它举起来，起麾的作用（参看第1号）。

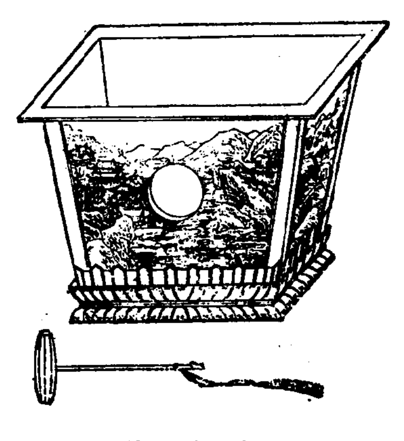
(4) 戏竹

将一节竹筒的一头破出五十条竹条，又把另一头扎在一支长杆上（全长3.24米）。两个人手上各拿一支，当他们两人并肩站在丹陛（皇宫的台阶）上面，音乐于是开始；到了两人分开的时候，音乐就又停止。这种用具是从元朝开始在节日乐队里使用的（插图3）。

(5) 柷和(6)敔

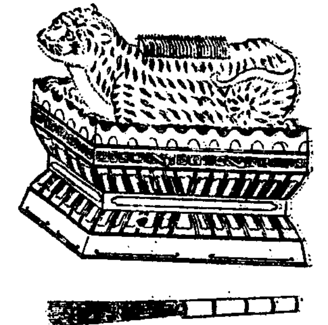


〔插图 3〕 戏竹



〔插图 4〕 柷

这两种用于音乐开始的乐器在帝舜时期(约公元前 2255 年)已经使用。因此也没有人知道是谁首先使用的。虽然它的形式和尺码随着时间的推移当然多少有所改变，可是直到清朝初期它仍保持它那相当古典的模样。这两者都是木制的，柷形状略似一个四角的方斛，它的口(70方厘米)向下趋小(54 方厘米)，深度 0.4656 米。在三面内壁的中部各有一个小凸面(是槌子打在上面的地方)，另一面则是一个小孔，合计起来，如插图 4 所示，计 15.5 厘米。(据朱载堉的说明，明朝的柷要稍为大一点，槌子则是松动地系在底板上，乐工从里面敲打这件乐器)。在郊祀音乐开始的时候通常是敲打三下(参看总谱例 I)。敔的样子很像一只小木虎(插图 5)。在它背上有二十七道锯齿。演奏的时候是用一支籈(一支在它的一头破成二十四细条的竹筒，长 77 厘米)逆刮这背上的锯齿，用作音乐终结的记号。



〔插图 5〕 敔

(7) 鼗、靴、鞀⑦

据朱载堉的解释靴这个字的含义是“兆鼓”，即在音乐开始的时候发出记号。它由一个木框制成，两头蒙上牛皮。大鼗的木框长32厘米，小的22.4厘米。两种鼗的直径都与它的长度相适应。鼓（自上而下）穿在木柄上，柄长为1.44米（大鼗）及1.024米。框的右边和左边系着两条绳子，绳子的末端结着钮子一样的圆形物。手摇棍子，两边钮状物即前后敲击鼓皮（参看插图6）。大鼗要在一首乐曲的开始跟着柷摇起来，相反小鼗则在一首乐曲的每一段之前都要摇动（比较谱例I及II）。这种乐器直到元朝（公元1277～1367年）都在郊祀乐中使用。它的位置规定是在编磬的旁边（比较图一及图二）。除此之外，从周朝到隋朝还有另外三种鼗，那就是雷鼗。



〔插图6〕 鼗

(8) 雷鼗

在鼓皮上画一个雷神像，这是祭天的时候用的；

(9) 鹭鼗

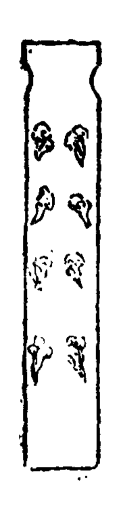
在鼓皮上画一个白鹭，这是祭祀祖先的时候用的；

(10) 灵鼗

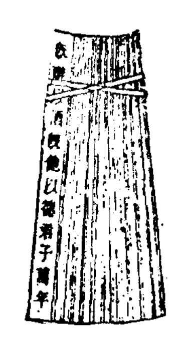
在鼓皮上画四种灵兽：麟、凤、龟、龙，祀地祇的时候用的。它的形状与一般鼗的形状完全相同，只是根据鼓皮上的画象才起了不同的名字（参看总表一第18号。依照朱载堉的说明）。有些古书注释者主张，雷鼗有八面鼓皮，鹭鼗有四面鼓皮，灵鼗有六面鼓皮，然而这都不外乎是想当然的解释，或者对实际运用毫无所知的幻想。

B. 节奏乐器

(11) 牍



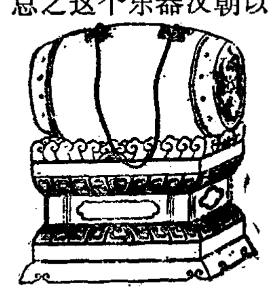
〔插图 7a〕 牍



〔插图 7b〕 牍

牍这个乐器最早是在《周礼·春官宗伯第三》笙师一节下面第一次提到。据旧日的注解说，它是用长1至2米的粗大的竹管(不带节)制成的，在竹管的一头有两孔，便于扣住手指，演奏时以牍撞击地面，打出每一小节的拍子(参看总谱例I及II，又插图7*a*)。照朱载堉的意见，这条注解不适用于周朝使用的乐器，而是指的汉朝的牍。周朝的牍应该是用十二枝竹条(长38.5厘米，宽3.2厘米)制成的。在顶端有一个6厘米长的小孔，这十二枝竹条穿过这个小孔再用一条皮带捆起来(参看插图7*b*)。演奏时右手握着顶端，打在左手的掌心上，用以指示节奏。他甚至于还认为，牍就是后来的拍板的先导(参看第18号)。总之这个乐器汉朝以后就没有继续使用了，虽然这两种解释都有必要指出来。

(12) 搏拊



〔插图 8〕 搏拊

搏拊这个名字是在《书经》里面同　和敔(参看插图4及5)这两种乐器一同提到的，那是与舜帝有关系的。在《周礼》里面只是称为"拊"，在五代的后周(公元951～

959年)则称为"抚拍"。可是12世纪之后这个旧名又完全恢复了原来的地位。搏拊的形式象一只小的长鼓。两面蒙着牛皮，直径为0.233米。木框的长度正好是它两边直径的一倍。据说12世纪以前鼓框也是皮制的，里面用谷壳填满它(参看插图8)。这是演出郊祀音乐最重要的节奏乐器之一。演奏时它挂在颈项上，用手轮番拍打两面，以便指示每半拍的节奏(参看谱例I及II)。

(13) 相或相鼓

这是一种与搏拊非常近似的乐器，在(女真族)金人表演舞蹈时使用的，可是到了元朝郊祀音乐的宫悬里面却又用作节奏乐器了。也许只是改变了名称(据《续文献通考》卷一百零九)。虽然朱载堉认为这种乐器只是朔鞞的变种，我对这一意见却不敢苟同。

(14) 雅

雅亦名雅鼓。它用一支长的、油漆的木管制成，两头狭窄，蒙上羊皮。演奏时握住系在上面的绳子，撞击地面，以便指示舞蹈节奏(参看插图9)。这个乐器在周朝确实起过很大的作用，可是在中世纪却被冷落了将近一千年，到了10世纪才重新得到使用。朱载堉主张，这是一种与搏拊近似的乐器，我却认为他的论据是不能令人信服的。

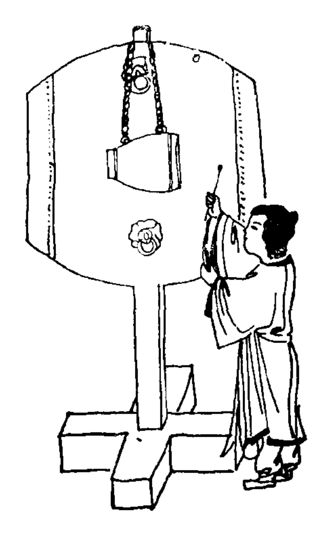


〔插图9〕 雅

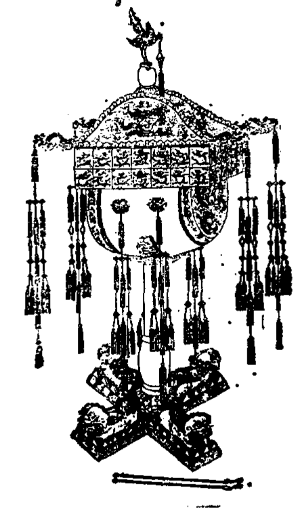
(15) 朔鞞

朔鞞(义为开始小鼓)亦名鼙鼓(义为导引小鼓)或亦简称为鼙。如《周礼》(《春官宗伯第三》)所载，它是一种节奏小鼓，它的木框64厘米长，从上(直径44.8厘米)到下(直径22.4厘米)一路小下去，只有上面蒙上牛皮。它悬在建鼓(参看第17号)的右边(参看插图10)，在演出祀神音乐的时候才得到应用。每唱完一段，它就打出记号，表示管乐器和弦乐器应该停止(依照朱载堉的解释。

(16a) 应鞞



〔插图 10〕 朔鞞



〔插图 11〕 建鼓

应鞞或称应鼓(义为应对小鼓),亦简称应或鞞。它的形式完全与朔鞞相同,只是稍为小一点。它的木框长度是 44.8 厘米,上部直径只有 32 厘米(底下直径则为上头的一半)。它悬在建鼓(参看第 17 号)的左边,跟在朔鞞后面打起来,指示打出第二个重拍(例如乐曲是 4/4 拍子,它就在第三拍打出来。参照总谱例 I 及 II)。因为它和朔鞞两者的位置都在建鼓的旁边,所以周朝合称它们为悬鼓。

(16b) 悬鼓(参看《诗经·周颂·有瞽》)

(17a) 建鼓

建鼓是两面的大鼓。直到明朝它总有一个 **2.11** 米长的木框,直径 1.28 米(依照明制,参看插图 10)。清朝使用的建鼓差不多只有一半大(也就是 1.1 米长的木框,直径 73.7 厘米)。这个乐器有一木柱直贯鼓身以为支柱。那两个小的"悬鼓"在明朝已经废除了,代替它的是一个拱形的木制的顶盖加上一张绣花的罩子(参看插图 11)。

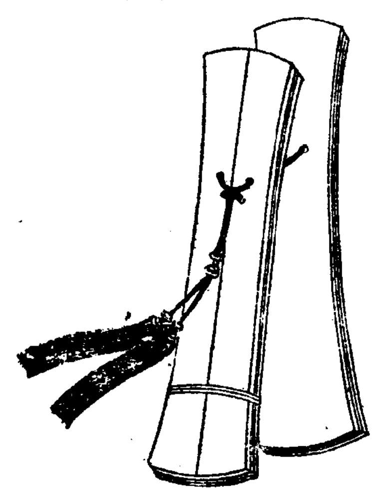
在乐队演奏的时候,它在歌词之前和之后发出每一个小节的开始。关于建鼓和悬鼓的定音,虽然历史上根本不提,我们倒还可以根据它的直径做出大概的推测,那就是应鞞比建鼓高八度,朔鞞

则高五度。明朝人还误称建鼓为应鼓（参看总表一之 XIII 项第 19 号）。至于元朝的宫悬里面则建鼓、朔鞞和应鞞这三种鼓统称为树鼓。

(17b) 树鼓(参看总表一之 XII 项第 22 号)

(18) 拍板⑧

拍板是自公元 3 世纪以来就已经存在的，到了元朝它成为只限于世俗音乐上使用，从明朝起可也用于郊祀音乐。它是用六片(或四片)乌檀木(37 厘米长、6～8 厘米宽、1.6 厘米厚)组成，而且是每三片捆缚在一起，穿过上头的小孔再结上一个松动的扣环，用来套在手上，取其便于互相拍打(插画 12)。它通常是在一小节的开始打上一拍，同样也用于词句的末尾。看起来说不定只是周朝的牍(参照第 11 号)的改制。



〔插图 12〕 拍板

(19) 铁拍板或铁板

这种乐器出现在唐朝的高丽伎（参看总表二之 VIII 项第 27 号)。它的片数可是没有谁知道。在五代后周(公元 951～959 年)使用的据说是九片，在宋朝“教坊音乐”，里面则是六片。从称为铁这个名字看起来它该是铁制的。虽然关于它的应用是史无明文，以理推之，大概也是一种节奏乐器。

(20) 节鼓

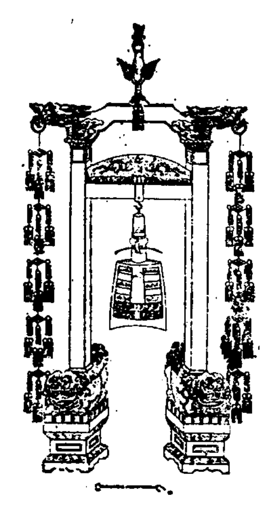
顾名思义，节鼓必然是一种节奏的鼓。从隋朝到宋朝（公元 589～1176 年）它一直是用于世俗音乐和军乐（参看总表一第 17 号，总表二第 29 号，总表四第 6 号)，但是自此以后它永远消声匿迹了。我们因此也无从知道它的构造样式，以理推之，它也可能是搏拊或相鼓的一种改制。

(21) 鞞鞞

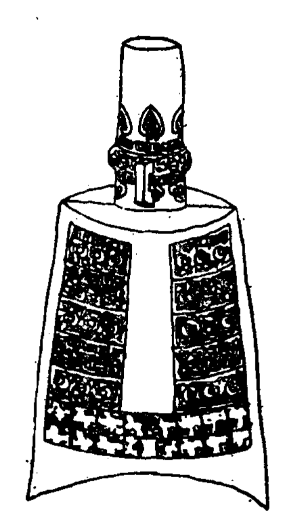
关于槊鞞的形式和用处在历史上根本没有人提起过。也许它也是隋朝末一部文康伎的一种节奏的小鼓(参看总表二之Xa项第30号)。

(22) 镈钟

镈钟又名金钟,周朝以前它称为镛(大钟,参看《书经·益稷第五》),中世纪它又称为辰钟。由于人们把它同十二个时辰(在中国每两个钟头称为一个时辰)配合起来,所以它的定音就包括从 $\bar{c}$ 到 $\bar{h}$ 的十二个音。因为它各自在单独的座架上悬着,所以又称为特钟(参看插图13)。



〔插图13a〕 镈钟



〔插图13b〕 镈钟(细部)

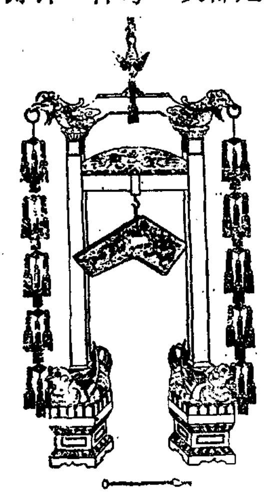
在郊祀乐演奏的时候它随同每一小节的开始打起拍子(参看谱例I)。第一个镈钟定音为 $\bar{c}$ 称为黄钟而且被认为是标准音。古代的镈钟的大小极不一律,我这里列举的是公元1762年铸造的镈钟的数值(它的肩围和腰围并不是十分圆的而是椭圆的)如下表:

(23) 特磬⑨

特磬又名颂磬或辰磬。上古时代(周朝以前)它名为鸣球(参看《书经·益稷第五》),由于它是用泗州的一种玉石制成的,因此又称为玉磬。这一套也是独立的十二块(定音从 $\bar{c}$~$\bar{h}$,它也完全象

镈钟的名称	底部	肩围 b—b	c—c	腰围 d—d	e—e	定音
1. 黄钟	51.8 厘米	41.4 厘米	33.1 厘米	48.5 厘米	36.4 厘米	$\overline{c}$
2. 大吕	48.5 厘米	38.8 厘米	31.0 厘米	45.5 厘米	34.1 厘米	$\overline{cis}$
3. 太簇	46.0 厘米	36.8 厘米	29.1 厘米	43.2 厘米	32.3 厘米	$\overline{d}$
4. 夹钟	43.1 厘米	34.4 厘米	27.6 厘米	40.4 厘米	30.3 厘米	$\overline{dis}$
5. 姑洗	40.9 厘米	32.7 厘米	26.2 厘米	38.4 厘米	28.8 厘米	$\overline{e}$
6. 仲吕	38.3 厘米	30.6 厘米	24.5 厘米	35.9 厘米	26.9 厘米	$\overline{f}$
7. 蕤宾	36.3 厘米	29.1 厘米	23.2 厘米	34.1 厘米	25.5 厘米	$\overline{fis}$
8. 林钟	34.5 厘米	27.6 厘米	22.0 厘米	32.3 厘米	24.2 厘米	$\overline{g}$
9. 夷则	32.3 厘米	25.9 厘米	20.7 厘米	30.3 厘米	22.7 厘米	$\overline{gis}$
10. 南吕	30.7 厘米	24.5 厘米	19.6 厘米	28.8 厘米	22.2 厘米	$\overline{a}$
11. 无射	28.7 厘米	23.0 厘米	18.4 厘米	26.9 厘米	19.9 厘米	$\overline{ais}$
12. 应钟	27.2 厘米	21.8 厘米	17.4 厘米	25.5 厘米	19.1 厘米	$\overline{h}$

镈钟一样每一块都是单独悬在特别的架子上(参看插图14)。这十二块特磬同那十二口镈钟一样用于郊祀音乐的演奏。它的作用还不仅作为节奏乐器,而且也象西洋音乐的持续音(后来到了中世纪这两种中间只有一种与乐曲的调性相适应地加以应用,仅限于小乐队,参看谱例 I 及 II),例外的是与隋朝的“内宫悬”(女乐)相适应的大乐队(参看第一部分第二编第二章 H 项)。我在这里举出公元1762年制成的特磬的数值,约如下页表(参看注释⑨附图一):



〔插图 14〕 特磬

(24) 铜鼓

在铜鼓这一名字之下人们可以理解为三种不同的乐器,那就是:1)一种用紫铜制鼓身装起来的鼓(参看本编第二章 C 第68号),2)一种近似的鼓,象一种大鼓(直径0.5

特磬的名称	A—B	A—C	B—D	C—E	特磬的厚度	定音
1．黄钟	69.9 厘米	46.6 厘米	23.3 厘米	34.9 厘米	34.9 毫米	$\bar{c}$
2．大吕	65.5 厘米	43.6 厘米	22.8 厘米	32.7 厘米	24.5 毫米	$\overline{cis}$
3．太簇	62.2 厘米	41.4 厘米	20.7 厘米	31.1 厘米	25.8 毫米	$\bar{d}$
4．夹钟	58.2 厘米	38.8 厘米	19.3 厘米	29.1 厘米	27.6 毫米	$\overline{dis}$
5．姑洗	55.2 厘米	36.8 厘米	18.4 厘米	27.6 厘米	29.1 毫米	$\bar{e}$
6．仲吕	51.7 厘米	34.4 厘米	17.2 厘米	25.8 厘米	31.1 毫米	$\bar{f}$
7．蕤宾	49.1 厘米	32.7 厘米	16.3 厘米	24.5 厘米	32.7 毫米	$\overline{fis}$
8．林钟	46.3 厘米	31.1 厘米	15.5 厘米	23.3 厘米	34.0 毫米	$\bar{g}$
9．夷则	43.6 厘米	29.1 厘米	14.5 厘米	22.8 厘米	34.4 毫米	$\overline{gis}$
10．南吕	41.4 厘米	27.6 厘米	13.8 厘米	20.7 厘米	36.8 毫米	$\bar{a}$
11．无射	38.8 厘米	25.8 厘米	12.9 厘米	19.3 厘米	38.8 毫米	$\overline{ais}$
12．应钟	36.8 厘米	24.5 厘米	12.3 厘米	18.4 厘米	41.4 毫米	$\bar{h}$

～4 米)，但是整体是用黄铜或是某种合金制成，由中国西南地区的边疆民族使用的，3) 也是黄铜制成的乐器，形式则近于锣，但是深些 (4.1 厘米)。在它的中心小小的凸起一圈(2.6 厘米)，直径 8.5 厘米，全直径 31.3 厘米。

(25) 铜点

铜点看样子简直象铜鼓，可是只有一半大的直径 (15.5 厘米)。因此它的声音高八度。它和铜鼓一起算是最年轻的节奏乐器，清朝初年才开始用于军乐队，而且这些乐器是轮流敲打的。首先是让铜点打起来，接着是一般的鼓，最后是铜鼓。它们这样对节奏所起的作用，差不多同楝鼓和建鼓在郊祀音乐方面所起的作用一样(参看第 15 及 17 号)。

C．舞蹈道具

(26) 羽

羽在上古时代亦称为翟(«书经·禹贡第一»)。它是一支 93.3 厘米长的雉羽毛，缚在 77.7 厘米长的杆上。它是约在公元前 2205

年为夏禹所用的。它是在祭礼进行过程中由人右手执着来跳舞(参看插图 15)。



〔插图 15〕 羽籥　　　　〔插图 16〕 干戚

(27) 籥

籥实际上是一支三个音孔的管子，它的长度为 64 厘米。当舞人左手拿着它舞蹈的同时，他是边舞边吹的(根据朱载堉的说明)。后来它又增添了三个音孔，可是却只有 56 厘米长(比照第 73 号，参看插图 15)。照古老的说法，人们能够通过这两种道具表现他的品德，即当他持着它们舞蹈的时候。羽和籥属于文舞的道具。

(28) 干

正如插图 16 所显示的那样，干是一种狭(上 23.3 厘米，下 20.7 厘米宽)而长(1.166 米)的木制的盾牌，然而从夏朝(公元前 2205～1782 年)开始就已经用于武舞(当祭祀山川的时候)。舞时左手持干而戚。

(29) 戚

一种带有 51 厘米长的把柄的木斧，握在右手上，当举行祭祖的时候，就在宗庙里举着进行舞蹈。依照古代的见解，斧是表示决心的。

(30) 纛及(31)旌

这两者都是大旗，长 2.24 米，底边是用红绸镶起来的。纛杆头上刻着一个牛头，旌杆上则刻着一只凤凰。在宋朝和元朝的大乐队宫悬里面，文舞用纛而武舞用旌（参看总表之 II, VI 项第 8 号）。

(32) 錞

周朝錞亦称金錞或錞于。古錞的形式近于钟，可是由上而下趋于狭窄。把手则采用种种不同的动物的形象。它的敲槌也是用青铜制成的。演奏军乐的时候，一会是击鼓，一会是打錞，因此它实际上是一种打击乐器或节奏乐器，可是到了宋朝它是仅仅用于舞蹈的。宋朝的錞比前朝的（周錞）大得多也重得多，它由两人抬改为摆在支架上，以便撞击作响。元朝以后这种乐器不再使用。插图 17 所显示的只是一个周朝的虎龙錞，它深 37.4 厘米，上部直径 23 厘米，底部直径 19.5 厘米。



〔插图 17〕 周虎龙錞

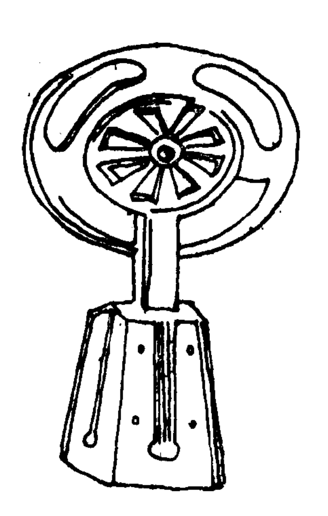
(33) 钲

钲或者金钲（亦名丁宁或金镯）与小的金钟的样式大略相同，只是比较大一点，象铙（参看34号）一样，而且有一个把柄而没有槌子。敲打它的时候即作为向鼓发出停止的记号。因此它实际上也是一种打击乐器，可是宋朝和元朝所用的钲（参看总表一的VI与XI 项第 27 号）与锣并没有很大的差别（它原来是军乐的一种乐器，参看总表四的 VI、XI～XIII 项第 35 号），而且也仅仅用于舞蹈（参看本编第二章第 42 号）。

(34) 铙

铙或金铙约莫相当于古代的钲，只是稍为小一点，因此又称为小钲。它同样是打击发声、它的用场也完全同古代的钲一样，但是

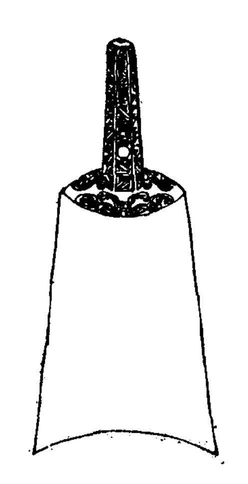
在汉朝、宋朝和元朝，它都不过是用作退舞(接在进舞之后)的记号(参看总表四第34号)。汉朝舞铙(插图18a及b)直径12.8厘米，摇动发声，但是宋朝和元朝的铙又完全与钲相似，没有槌子却有悬纽在里面，必须振动发声(参看插图19)。



〔插图18a〕 汉舞铙



〔插图18b〕 汉舞铙(侧面)



〔插图19〕 周雷柄铎

(35) 铎

铎或称金铎，完全象小钟一模一样，把柄却有21.1厘米长，手执把柄振而鸣之，伴着舞蹈使之保持准确的节拍。插图19显示一种周朝的雷柄铎。它的肩围宽10.5厘米，底围13.1厘米。

(35a) 单铎(如插图19所示)；

(35b) 双铎。

两个铎用一个把柄连在一起。

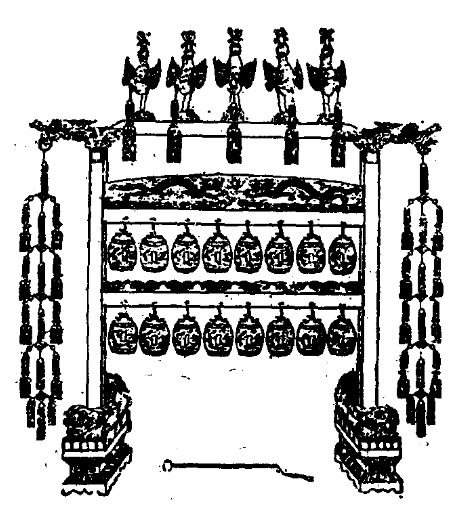
第二章 打击乐器

A. 金属打击乐器

(36) 编钟

编钟的发明人为扶登，约当公元前2200年(夏朝禹王的官员，

参看第一部分第一编第一章)，可是他的栈钟是多少枚组成的那就从流传的记载上找不到确凿的数目了。周朝(公元前1122～220年)所用的编钟是由十六枚组成的(称为中簨虡⑩)，稍后的年代还有大簨虡(二十四枚)和小簨虡(十四枚)。从宋朝起中簨虡又重新编入乐队。那些钟一般是分为两行，依次悬挂在框架上的(插图20)。公元1716年铸成的编钟的各别小钟从23.4厘米深(第一枚)到22.9厘米深(末一枚)，厚度为4.2毫米到9毫米，直径从肩围到底围为15.2厘米到13.4厘米。它的定音如下：



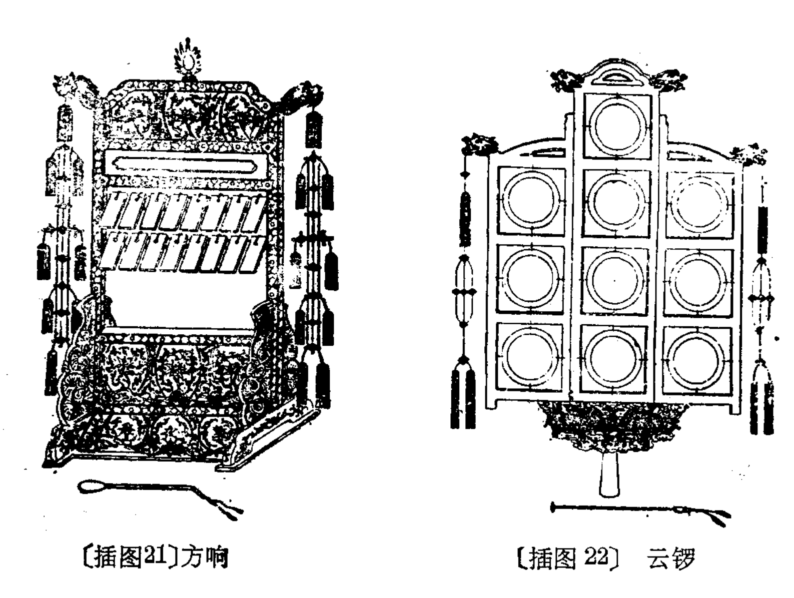
〔插图20〕 编钟

15	13	11	9	7	5	3	1
$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{c}$	b	gis
16	14	12	10	8	6	4	2
$\bar{\bar{b}}$	$\bar{a}$	g	$\bar{\bar{f}}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	h	a

(明朝的编钟定音包含$\bar{c}$—$\overline{\overline{es}}$音)

(37) 方响

方响也是编钟的一种，可是不用制钟金属而是硬铁。最早的方响一般认为开始用于6世纪的初期。它用十六块方形铁片组成，完全象编钟一样悬挂在一支框架上(插图21)，作为编磬的替代(参看第45号)编入世俗音乐的乐队。(方响的音域一直用到明朝也是从$\bar{c}$到$\overline{\overline{es}}$)。清朝方响的十六块铁片一律是23.3厘米长，5.8厘米宽。它的厚度正好是编钟的一半(参看第45号)，音准就是依它来定的。



〔插图21〕方响　　〔插图 22〕 云锣

(38) 响铁

响铁是元朝"天乐队"中使用的(参看总表四的 X 项第43号)。虽然它的形式没有明确的记载，大体上与清朝龙骑兵的方响的铁片总是相似的。

(39) 云璈，亦称云锣

这一种击钟式的乐器最初是用于燕乐及军乐的乐器(参看总表三之 XII 项第 16 号及总表四之 IX 项第 41 号)，到了清朝初叶则在丹陛乐队中使用。它是由十只小锣组成，分别悬空系在篱笆形的木架上(插图 22)。这种乐器的各个小锣都有相同的直径 11.2 厘米，周围有一圈卷边，宽 17 毫米。根据锣身的厚度定出音高如下：

	10	
4	9	8
5	6	7
3	2	1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\overline{\overline{fis}}$	$\overline{\overline{gis}}$	$\bar{\bar{h}}$

(40) 水盏

水盏的发明人是宋朝的李琬；他当初是只用九个杯子，杯子里

面斟上水。根据每一杯水的高度定出不同的音响，其中有五个是属于中音部的，其他四个则每一个高八度。到了元朝它就被采用为燕乐的乐器(参看总表三之XII项第17号)，可是它不用瓷器而用黄铜，除此之外，再加三个(也就是十二个)，用一支铁槌子去敲打。

(41) 金与锣

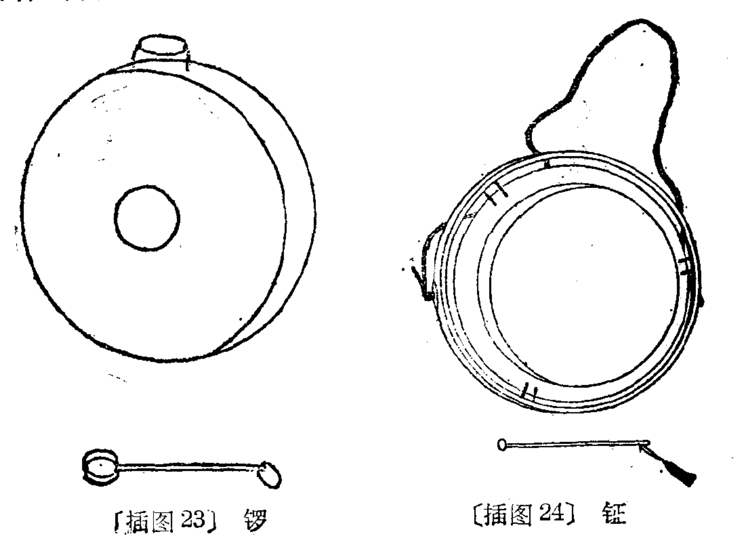
这是今天用于西洋乐队的所谓tam-tam(也许是从中国输入的)，可是原先它却不是中国乐器，而是5世纪从土耳其斯坦传到中国来的，最初用于军乐(后来也用于剧场)。它的旧名字是铜锣，而且大小只有一种。到了清朝初叶，它在军乐队中分为金(直径46.6厘米，插图23)与锣(直径41.6厘米)两种，此外还有比锣更小的一种，它的名称是钖钖。

(41a) 钖钖

这一种乐器今天是在剧场使用的。外文名字tam-tam应该就是从这个名词译过去的。

(42) 金钲

金钲在清朝也称为"钲"，可是在别的朝代这个名字却完全指的是另一种乐器。古代的钲，作为军乐队使用的乐器，完全是另外一种样式(象一口钟而内部却没有舌头)；至于宋朝及元朝所用的



〔插图23〕 锣　　〔插图24〕 钲

钲则形如铜锣，然而只用于舞蹈(参照第33号)。那个与宋朝和元朝作为军乐乐器血缘相近的金钲(参看总表四之VI、XI～XIII项第35号)在清朝也简称为钲，这样一来，两者之间极易混淆。分述如下：

① 金钲相当于清朝的钲；

② 宋朝和元朝的钲则形如铜锣，但只是用于舞蹈；

③ 古代(宋朝以前)的钲则象是一口钟。清朝的钲的直径只有27.6厘米(几乎只有第41号金的一半那么小，有一圈41毫米宽的边，周围是绕上一个木环，如插图24所示。

(43) 钹[11]

钹在古代称为铜钹，亦称铜盘。钹有各不相同的两种。直径一米多长的一种是从中国西南部边疆民族传过来的。那种小钹则是5世纪末叶由穆士素发明而且用于乐队(参看总表二之I项第26号，总表三之XIII项第18号及总表四之XIV项第39号)。清朝军乐的钹直径为20.6厘米，只由双方互相碰击或者摩擦发声，却不是悬空摆幌，用槌敲打。

(44) 铃

铃只在隋朝的文康伎(参看总表二之Xa项第25号)里面出现过一次，它是小钟还是铃铛，它有几枚，在历史上根本无从查考。也许它在乐队里的应用并没有持续多少时间。

(44a) 錞(参看第32号)；

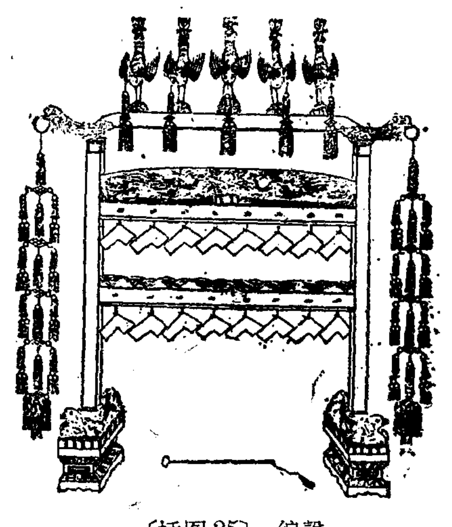
(44b) 铙(参看第34号)。

B. 石制打击乐器

(45) 编磬

编磬除了唐朝的燕乐算是例外之外，一般称为玉磬(参看总表二之I项第23号)。它也属编钟一类，但是不用金属而是用灵璧石或绿宝石制成。它的枚数从前是十四、十六或是二十四，宋朝以后只限定为十六枚，而且完全象编钟一样悬挂在架上。明朝的定音仍然是 $\bar{c}$～$\overline{\overline{es}}$，但是到了清朝初叶(公元1716年)它就又变为编钟一样的音域(gis～$\bar{h}$)。这十六枚宝石只有一种大小，那就是：A—

C=23.3 厘米，A－B=35 厘米，B－D=11.6 厘米，E－C=17.4 厘米(参看注释⑨附图一)，每一枚磬的音高决定于它的厚度(与大小无关)，有如下列(插图 25)：



〔插图 25〕 编磬

磬号(第一行)	15	13	11	9	7	5	3	1
定　　音	$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	b	gis
厚度(毫米)⑫	38.8	34.5	32.7	29.1	25.8	23.3	21.8	19.4
磬号(第二行)	16	14	12	10	8	6	4	2
定　　音	$\bar{h}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\bar{h}$	a
厚　度(毫米)	41.4	36.8	34.0	31.1	27.6	24.5	23.0	20.7

C．蒙鼓皮的打击乐器

各个朝代的制鼓方式是非常差异的。虽然最重要的用于祭祀的鼓种建鼓(参看第 17 号)的样式变化比较小，它的大小尺寸却是大有差别的。每一个朝代都喜欢有它自己的体制，在历史上很难找到准确的大小的度数。我这里把鼓划分为中国的与非中国的两部分如下：

一、中国鼓

(46a) 雷鼓(相当于雷鼗,第8号)

鼓皮上画一位雷公。它用于祭天的典礼上;

(46b) 灵鼓(相当于灵鼗,第10号)

鼓皮上画着四种灵兽:麟、凤、龟、龙,用于祀地神的典礼上;

(46c) 路鼓(相当于鹭鼗,第9号)

鼓皮上画的是一只白鹭,用于祭祀祖先的典礼上。样式上全部三种都是相同的,只是根据鼓皮上的画面定出各不相同的名字(参看总表一第24号。依照朱载堉的解释)。旧时有许多学者曾经主张过,雷鼓有八面鼓皮,灵鼓有六面鼓皮,路鼓有四面鼓皮,不过这大概只是凭空推测的过甚其词,缺乏对实际应用的考虑。

(47) 晋鼓

这种晋鼓与建鼓(参看第17号)非常相似,可是大得多。它直径1.2米,鼓身的木框长约2米,又盛在一个座上,全部高达3米左右。在汉、魏两朝都用于军旅,可是在宋朝和元朝却用于郊祀音乐的乐队(参看总表一第23号)。它后来的构造方式再没有详细的记载。

(48) 大鼓

大鼓旧名鼖鼓,它比晋鼓还要大(它的木框长2.5米),悬挂在一个架子上。中世纪通用的大鼓只有一面蒙上鼓皮,而且是盛在一个座上。在演奏燕乐及军乐的时候它就在加强的地方发挥作用,以便加强节奏的力度。清朝的大鼓框长1.036米,直径84.6厘米,样式近似花腔鼓(参看第51号),鼓槌是木制的。

(49) 小鼓

在《唐乐图》上,小鼓是固定在大鼓上面的,它与唐朝康国伎和疏勒伎(参看总表二之Vb、VIb项)所使用的小鼓是否相同,也是史无明文。在元朝及明朝这种小鼓是在小型乐队中使用的,可是自此以后就再没有使用了。因此它的构造方式根本没有交代。

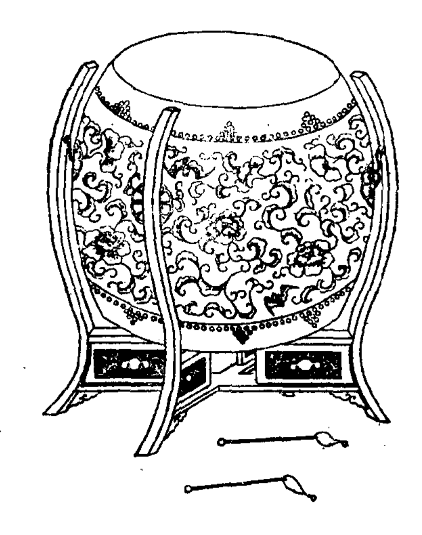
(50) 搁鼓

隋朝(公元589～617年)搁鼓用于天子的卤簿仪仗和燕乐(它的木框长约1米)。据《唐开元礼义》所记,它与小鼓约略相同,它与

大鼓一道为节奏出力，象朔鞞和建鼓一样（参看第15号及第17号）。据《律书乐图》记载，它是用于军乐的。明朝用于马后乐的搁鼓直径为32厘米。

(51) 花匡鼓

这种鼓宋朝称为腰鼓（参看总表三第22号）。清朝初叶称为花腔鼓。它的构造方式与大鼓的完全相同，只是它稍为小点。它在最后的两个王朝用于军乐及马后乐。这种鼓的木框是51.2厘米高，在明朝直径为54.4厘米，在清朝则为48.6厘米（插图26）。



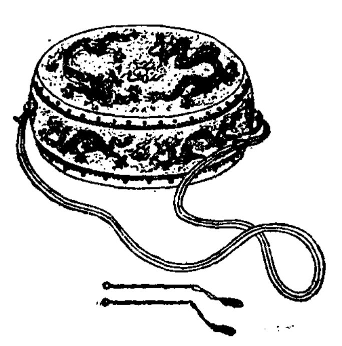
〔插图26〕 花匡鼓

(52) 铙鼓

铙鼓的样式和构造方式已经无从辨认了。根据《乐图》所示，它是横着悬挂在架子上的，上面还有覆盖。根据陈旸所著《乐书》中解释，隋朝军乐里面所用的大鼓（参看总表四之II项第26号），就是这一种铙鼓，可是他的这一主张究竟缺乏足够的论据。

(53) 龙鼓

我在这里要举出一个扁平的龙鼓的例子作为特别的鼓来描述一番，它是清朝初叶用于马后乐的。它用一个短木框(20.7厘米)制成，两面（直径49.1厘米）都蒙上牛皮。在木框的右边和左边装上两个小环，缚在一条绳子的两头，行进的时候就把绳子绕着颈项挂起来（插图27）。



〔插图27〕 龙鼓

(54) 行鼓

行鼓是唐朝三面鼓的一种仿制，亦名陁罗鼓。它是清朝初叶用于军乐队的（总表四第30号）。它的形式与西方的定音鼓颇为相似，只是

锅口的周围没有螺旋，木框(48.3 厘米高)的底面不是浑圆，而是向下倾斜的(直径16.5 厘米)。鼓皮直径34.5 厘米。人在演奏的时候带着它骑在马上；不用的时候就把它悬挂在架子上(插图 28)。



〔插图 28〕 行鼓

(55) 桴鼓

桴鼓的构造方式近于大鼓，但是不是挂起来，而是安放在一个座上。它用于唐朝的燕乐(总表二第 42 号)。宋朝它也用于马后乐，但是改称为枹鼓。

(55a) 枹鼓

除此之外，还有一种类似的(用于燕乐)连鼓。

(56) 连鼓(总表二，第 43 号)

关于这种乐器根本不见有任何记载。顾名思义，“连”必然是两个单独的鼓合起来的，因此连鼓就等于双鼓。

二、非中国鼓

从外国输入中国来的各种鼓大多数是来自土耳其斯坦，时间为 4 世纪至 6 世纪，当然其中也有从印度和朝鲜输入的。中古时代(公元 420～906 年)用于乐队的洋鼓计有十四种，如下：

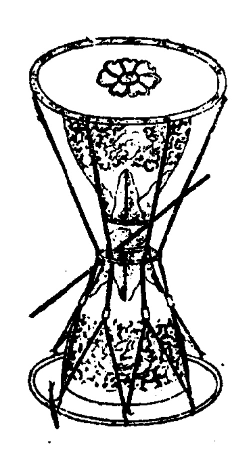
(57) 羯鼓

从土耳其斯坦传入的最著名的鼓是羯鼓，它的形状很象一个漆桶，木框用山桑木制成，但是用来绷紧鼓皮的小环却是用铁或铜做原料的。打的时候用两支木槌(用黄檀木制成)，因此又名为两杖鼓。它的声音非常尖锐，而且能够打出从 $\bar{d}$ 到 $\bar{\bar{d}}$ 的各个音。它在燕乐中使用非常频繁(参看总表二第 34 号及总表三第 20 号)，特别受到唐明皇(公元 713～755 年在位)的喜爱。可是宋朝以后它就不再应用，因此它当时准确的尺寸也就失传了[13]。

(58) 杖鼓，亦称细腰鼓[14]

这种鼓也同样两边都蒙上鼓皮，它是由两个铁环箍紧在细小

的菩提木框上面，因此它又名细腰鼓。打它时右手用一支小槌子，左手顶住它，所以又称为杖鼓⑮。清朝初叶有一种大杖鼓和一种小杖鼓，大的鼓框长62.2厘米，两边铁圈的直径41.4厘米，可是它腰围的直径只有9.2厘米。小杖鼓或如大杖鼓的一半那么大，或者只有大杖鼓的三分之二那么大（插图29）。隋朝和唐朝根据鼓各自的大小称为正鼓和和鼓。



〔插图29〕 杖鼓

(58a) 正鼓（大的，参看总表二第20号）。

(58b) 和鼓（小的，元朝也是这样。参看总表二第41号，总表三第25号，总表四第32号）。

(59) 扎鼓

元朝扎鼓用于世俗音乐（参看总表三第24号，总表四第33号）形式与杖鼓非常相似，所差的只是小一点。

(60) 答腊鼓

这种鼓与羯鼓有相似之处（见第57号），只是直径小，鼓身也比较短。它仅仅在隋朝的九部伎使用，从而也取了另一个名称：

(60a) 鞜（揩鼓）（参看总表三第23号）。

(61) 鸡娄鼓

这种鼓三面都蒙上鼓皮，可是它的直径只有约莫15厘米。除了在九部伎之外（参看总表二第38号），到了宋朝还在使用（参看总表三第28号）。

(62) 齐鼓

这种鼓的样式很象一个木桶，只是有一头比另一头大一点。

(63) 檐鼓（它的构造方式毫无明文可考）

与齐鼓一道用于“西凉伎”、“龟兹伎”及“高丽伎”（参看总表二第31及32号）。

(64) 侯提鼓

源出龟兹，它的描写再也无从寻觅（参看总表二第45号）。从

(57)到(64)这几种乐器都是从土耳其斯坦传到中国来的。

(65) 龟头鼓

这种鼓只有在高丽伎中出现过一次(参看总表一第44号),也许就是从朝鲜传来的,可是在历史上也找不到详细的描述。

(66) 都昙鼓

它来自印度,也是一种与杖鼓(见第58号)相似的乐器,可是比较小。它是用槌子敲打而不是用小棒(参看总表二第35号)。

(67) 毛员鼓

它也来自印度,也类似都昙鼓,可是比较大(参看总表二第36号,总表三第29号)。

(68) 铜鼓

这也是一种印度鼓,它有与杖鼓近似的样式,然而是用紫铜圆柱体制成的,在一边蒙上鼓皮(直径约60厘米)。它的声音非常嘹亮。它只限于在天竺伎使用(参看总表二之IXa、IXb项第39号)。除此之外还有两种铜鼓,它的构造却是截然不同的(参照第24号)。

(69) 连鞉鼓

在契丹族(辽王朝)的大乐队里面人们可以找到这种鼓(参看总表三第27号),但是找不到关于它的应用和构造方式的记载。顾名思义,它可能是由两个或两个以上的鞉鼓合组成的(参看第7号)。

(70) 金鞚小鼓

这种鼓是在元朝的四个乐队里面使用的(参看总表三第30号)。更进一步的描述也是无可稽考,可是从它的名称可以知道它是用金黄色的圆框制成的小鼓。这末后两种鼓都是源自中国北部的边疆民族的。

第二编 吹奏乐器

第一章 箫管

A. 箫

属于这一短小的段落的箫是向前拿着，对着它的一头吹出声来的，我在这里称之为直箫，使它与横笛区别开来。

(71) 排箫[16]

排箫是由好几支用蜡粘起来的管子组成的，人就向管子顶上吹。它的历史非常古老，正如我在第一部分开头所提到的，这种乐器的第一支单管当初是称为都良管（约公元前3000年由娥陵创制的），后来由乐师伶伦（约公元前2697年）加以扩充，管子增加到十二支，以便再加上一个八度的音组，这就为排箫的创制奠定了基础。舜帝（公元前2255年）最先用蜡把其中的十支编为一个乐器，它的样式看起来很象凤翼（参看《风俗通》）。因为他要把它放入《韶乐》去演奏，所以名为韶箫。也许这就是最早的排箫。后来又有：

(71a) 二十六管箫；

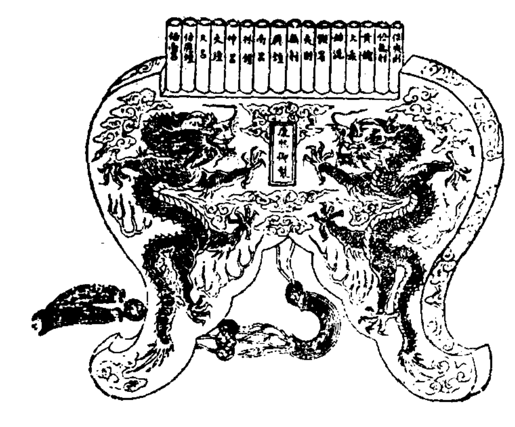
(71b) 二十四管箫（参看《三礼图》）；

(71c) 二十三管管（大箫，参看《尔雅》）；

(71d) 二十一管燕乐箫，用于唐朝的燕乐（参看总表二之I项第5号）；

(71e) 十八管箫，用于西凉伎（参看总表二之III项第5号）；

(71f) 十七管箫，11世纪亦名教坊箫（参看《景祐乐记》）；



〔插图30〕 排箫

(71g) 十六管箫，亦称为筊(参看《尔雅》；

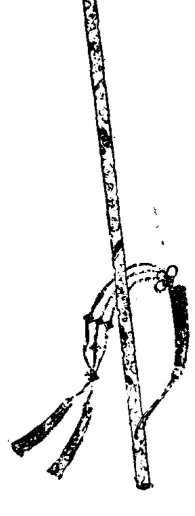
(71h) 十三管箫，即鼓吹箫(参看《景祐乐记》)。

从隋朝直到清朝初叶，凡是用于乐队的排箫(参看总表一第43号、总表三第34号、总表四第15号)都是用十六支管编成的，这些管子结扎在一个扁平的木架上面。插图30显示吹者可对着上端的空口。每一支管子都有一个小音孔。清朝排箫长度的排列约略如下(各管的直径为8.7毫米)：

管子序列(左半边)	2	4	6	8	10	12	14	16
定　　音	a	h	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{h}$
长　度　(厘米)	27.6	24.5	21.8	19.3	17.2	15.5	13.8	12.2
管子序列(右半边)	15	13	11	9	7	5	3	1
定　　音	$\overline{b}$	$\overline{as}$	$\overline{fis}$	$\overline{e}$	$\overline{d}$	$\overline{c}$	b	as
长　度　(厘米)	12.9	14.5	16.3	18.4	20.7	23.3	25.8	29.1

看得清楚，这里的定音完全是全音阶的，古代的理论家称右半边的从C到B的六个音为阳六律，左半边的从cis到h为阴六吕。

(72) 箫



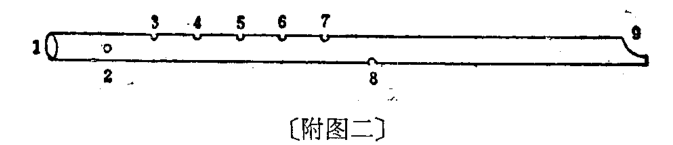
〔插图31〕 箫

箫的发明人不知是谁，但是这一种乐器的产生却应该是比排箫的产生晚得多。虽然从隋朝到宋朝的世俗音乐所使用的这种乐器(参看总表二之II、IV～X项第5号，总表三之I项第35号，总表四之I～VI项第14号)都称为箫，可是仍然不能彻底弄清楚，它是直箫还是排箫，因为在这一段时期(公元6至12世纪)直箫和排箫都只用一个名字："箫"。从元朝起直箫给起名做箫管，使之有别于排箫。根据清朝初期直箫的构造方式，它是一支竹管带六个音孔(五个在前，一个在后)，在一头的左边和右边还各有一个小孔——也管它叫音孔，那是给人穿

上绳子以便悬挂的。在另一头开了一个七毫米的圆口，是给人吹奏用的（插图31）。根据长度和定音的差异，有两种箫取名为姑洗箫、仲吕箫。

(72a) 姑洗箫，长度为62.6厘米（直径19.9毫米）；

(72b) 仲吕箫，长度为54.1厘米（直径13.3毫米）。



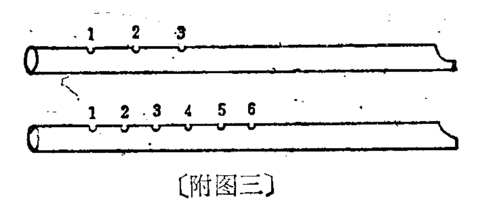
〔附图二〕

音孔数	1	2	3	4	5	6	7	8
定　音								
姑洗箫	as	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{ges}$	$\overline{as}$	$\bar{\bar{c}}$
仲吕箫	a	h	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\overline{\overline{cis}}$

附图二表示：1．竹管的末端，2．边孔，也应该发音，虽然它并没有用于吹奏，3～8是正式的音孔，9．则是吹口。这两种直箫的基音分别为as和a，但是实际上它应该称姑洗箫为As箫（中文称为夷则箫），仲吕箫为A箫（中文称为南吕箫）。可是当然人们是从中间音算起的，而姑洗($\bar{e}$)和仲吕($\bar{f}$)正好是在两种箫的中间，因此就这样定名了。同时还得注意，姑洗箫的定音是所谓的阳六律，仲吕箫的定音则是所谓的阴六吕。

(73) 籥

根据朱载堉的解释，古代的籥——如字形所示——是只有三个音孔和64厘米的长度。执持的姿势也同吹箫一样，但是根据吹



〔附图三〕

时的慢或快它可以产生五度的差异。后来的籥除了原有的三个音孔之外又各自增加了一个。这两种籥的定音有如下列：

<table>
<tr><td>古籥</td><td>音孔全闭</td><td colspan="6">音孔有开有闭</td></tr>
<tr><td>慢与快
吹出的音</td><td>
$\bar{c}$ 与 $\bar{g}$</td><td colspan="2">1
$\bar{d}$ 与 $\bar{a}$</td><td colspan="2">1 与 2
e 与 h</td><td colspan="2">2 与 3
$\overline{fis}$</td></tr>
<tr><td>六孔籥
慢与快
吹出的音</td><td>

$\bar{c}$ 与 $\bar{g}$</td><td>
1
$\overline{cis}$ 与 $\overline{gis}$</td><td>
1 与 2
$\bar{d}$ 与 $\bar{a}$</td><td>
1～3
$\overline{es}$ 与 $\bar{b}$</td><td>
1～4
$\bar{e}$ 与 $\bar{h}$</td><td>
1～5
$\bar{f}$ 与 $\bar{c}$</td><td>
1～6
$\overline{fis}$ 与 $\overline{\overline{cis}}$</td></tr>
</table>

后一种籥(六孔者)除了在周朝以外，在唐朝、元朝及明朝都在继续应用（参看总表三第 43 号及总表一第 47b 号）。自此以后它就只是作为舞蹈道具被使用了。

(74) 尺八管⑰

这种管子也称为“竖篴”或“中管”，就长度而言，它又简称为尺八(依中国的度数一尺等于 32 厘米，那么全长就是 57.6 厘米)。在一支竹管上共有七孔，其中有一孔(在吹口的附近)是用竹心的薄膜封住的，以便声音更为清脆一些，而且使之颤动。定音应为 $\bar{c}$。它用于唐朝的燕乐(参看总表二第 10 号)。

(75) 拱宸管

这种乐器原先称为裁手笛或叉手笛，它是 10 世纪中叶乐师和岘制作的。它长度只有 28.8 厘米，六个音孔(左四右二)，用竹管制成。虽然有些学者主张，这种箫已经是芦笛的前身，可是什么地方也找不到有关的记载，证明它是有簧片的。如果它直着拿的，那么我就不如把它归入这一类。这种拱宸管只是 10 世纪末叶曾经用于郊祀乐及军乐。自此以后可就完全弃置不用了。

(76) 义嘴笛

这种笛子只在唐朝的高丽伎里用过唯一的一次（总表二第 11 号)。它的构造方式与横笛差不多，可是有一个咀子。依照《文庙

乐书》所揭示，咀子的横截面是这样的：◓。更进一步的详细的描述就没有了，推想起来它的吹奏姿势完全象与牧笛的吹法一样。

B. 横笛

一、中国笛

(77) 篴笛

篴这个名称最先见于《周礼》。《广雅》书中有这样一句话：籥之有七孔者称为篴。根据朱载堉的解释，籥(参照第73号)是根据它的产地分为北篴与南篴。北篴仍然简单叫做籥，直着拿的。南篴(它的名字也见于《左传》)一般是横着拿的，亦称为篴或篪。汉武帝时(公元前200年前后)邱仲曾制作一支44.8厘米长的笛子，上有七孔(见《风俗通》)。因此这种乐器在周朝已经存在；最先它也许只有三个音孔。其他四个到了邱仲才加上去的。总之这两种笛子的详细的构造知识是早就丧失了。宋朝应用的笛子的定音仅仅是c̄和h，它的长度的差别是很大的，因为人们只根据钟声的c和h来定音。简单一句话：道地的中国笛子是没有栓塞的，而且不属于移调乐器，特别是用于郊祀音乐的那种(总表一第47号及总表四之XI～XIII项第23号)。至于那些用于其他乐队的笛子(总表二第7号，总表三第36号及总表四之III～VI，XIV项第23、24号)，则是经过改制的土耳其斯坦的产物而且是称为平笛或龙笛的(参照第84号)，同时它又是属于移调的乐器。

(78) 长笛

关于长笛的最早的描写出自音乐教育家兼长笛演奏家马融(公元79～166年，参看第一部分第二编第二章H项及《文选》卷十八)。他的长笛有六个音孔(上五下一)，可是没有栓塞。这支笛有多长，赋中没有交代。以理推之，它与邱仲所制的是近似的。定音是C。除此之外3世纪还有三种长短不同的笛子，那就是：长度4.2尺、3.2尺及2.9尺(依照晋尺)。它们全都有六个音孔，同马融的那种一样。唐朝以后乐队使用的长笛(总表一第48号，总表二第8号及总表三第38号)据说是比那种要短些，可是它的准确

的描述却是无可稽考了。

(79) 短笛

唐朝所用的短笛（总表二第8a号）的尺寸是不清楚的。宋朝的大概比32厘米稍为长一点（与今天的短笛相比）。这一种是在契丹族辽王朝的乐队中使用的(参看总表三第39号)。

(80) 尺八笛⑱，亦称尺八

这种笛子只用于辽王朝的乐队（总表三第40号）而且是横着拿的，与尺八管正相反。可是它有相同的长度(一尺八)与那种乐器一样多的音孔(参照第74号)。

(81) 跋膝管，亦称跋膝

跋膝也是一种横笛，但是很短；它有七个音孔，它的基音是C。它用于唐朝的燕乐及云韶乐（参看总表二第12号及总表二第44号)。

(82) 篪⑲

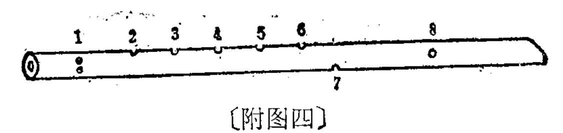
篪是最古老的乐器之一，据说它在舜帝的时候已经存在(据«世本»所说，它的发明人是苏成公)。音孔的数目随着朝代的变更有七至十的改变，然而它的长度却始终保持为44.8厘米。依据朱载堉的解释，古代的篪(称为黄钟篪)两头都有栓塞。竹管直径22.4毫米，它的吹口(直径9.6毫米)开在管的中部，在它的左边和右边各有三个音孔。据«尔雅»载，大篪称为沂，44.8厘米长，可是小篪只有13.4厘米。清朝初叶有两种篪，那就是：

(82a) 姑洗篪

实际上就是C篪(管直径2.7毫米)。

(82b) 仲吕篪

实际上就是cis篪(管直径3.6毫米)。管的长度是44.8厘米，但是它的吹口却不是开在中部而是开在旁边(插图32)。它也不属于移调的乐器。它的定音有如下列：



〔附图四〕

音　孔	基音	1	2	3	4	5	6	7
姑洗篪定音	c	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$
仲吕篪定音	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\bar{\bar{g}}$

在一边的两个小孔(1)是只为穿绳子悬挂用的，可不是音孔。在管的末端有一个栓塞，可是在它的中部却有一个小孔，这并不是完全封闭的。另一头通过管本身的一个天然的竹节(在吹口的附近)封闭起来(参看前页附图四)。

二、非中国笛

我给下列一类笛子取名为非中国笛，因为道地的中国笛是不移调的，而那些传入中国来的则大多数是移调的，而且总有一个栓塞。它们源出土耳其斯坦或者至少是依照那仅仅适应中国曲调的类型加以改制的。

〔插图 32〕 篪

(83) 横吹

当张骞将军远征西域的时候(公元前 122 年)，他除了胡角(参看第一部分第一编第二、三章)之外还带回了横吹，后来(在隋朝与唐朝)称为横笛而且应用于乐队(参看总表一第 49 号及总表二第 9 号)。但是它的构造方式究竟如何，今天再也无从确定了。在隋朝(公元 589～617 年)的军乐队里有两种横笛，那就是：

(83a) 大横吹

(83b) 小横吹(参看总表四第 20 号及第 21 号)

虽然这两种笛子的构造史无明文，人们还是可以认为，它的名字与它的长度相适应的。这种笛子从元朝(公元 1277～1367)开始称为龙笛或龙头笛。

(84) 龙笛或龙头笛

因为在它的两头通常安上一个木制的龙头和龙尾(总表三之VIII～XI 及 XV 项第 36 号和总表四第 24 号),到了清初年这同一种乐器可是没有龙头装饰的被称为平笛(参看总四之 XIV,XV 项第 23 号)。至于那在世俗音乐的乐队里使用的别的笛子(当然那在 77 项下提到的除外),例如总表二第 7 号、总表二第 36 号及总表四之 III～VI 项第 23 号,都同样属于这一类。虽然它的古老的构造方式不甚了了,可是从清朝的笛子还是可以略知一二。根据定音计有两种笛子(长度为 58.5 厘米),那就是:

(84a) 姑洗笛(E 笛,直径 13.9 毫米),它的基音是 $\bar{d}$,因此它实际上应称为 D 笛。

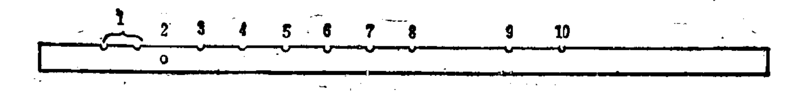
(84b) 仲吕笛(F 笛,直径13.3毫米),它的基音是 $\overline{\text{es}}$,因此它实际上应称为 $\overline{\text{es}}$ 笛。

这两种笛子的孔数是十二(插图 33)。

〔插图 33〕 龙笛

下页附图五指出,1 与 3 至 8 是音孔,理论上说两边的 2 也应该是音孔,虽然它根本就没有用于演奏。9 是用一片竹膜封闭住的,10 则是吹口。这两种笛子自唐朝以来属于移调的一类,而且是低一个减五度记下来。笛色字谱可转译如下:

音孔		基音	1	2	3	4	5	6	7	8
姑洗笛	音	d	$\bar{e}$	$\overline{\text{ges}}$	$\overline{\text{as}}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\overline{\overline{\text{ges}}}$
	写法	gis	ais	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{c}$
仲吕笛	音	$\overline{\text{es}}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$
	写法	$\bar{a}$	h	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{eis}}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{cis}}$



〔附图五〕

(85) 羌笛

羌笛源出蒙古，因此也仅仅用于蒙古乐队（参看总表二第41号及总表四第22号）。一般认为它比其他笛子都要长，可是它只有三个音孔。它的定音不清楚。以理推之可能是一种十分原始的笛子。

(86) 三色笛

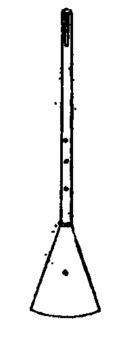
这个名字只在宋朝的教坊乐第四部出现过唯一的一次（参看总表三第37号）。关于它的应用我们找不到什么记载，然而顾名思义它必然是只有三个音孔，因为“色”的含义是音符。

第二章　簧 片 乐 器

B. 单簧乐器

(87) 觱篥，一名竖筚篥

觱篥也写作筚篥或悲篥。它是6世纪从龟兹（即今新疆库车县一带）传进来的单簧乐器，从7世纪起它就在世俗音乐的乐队中使用（参看总表二第13号，总表三第45号及总表四第17号），有一次它也被收入郊祀音乐的乐队（参看总表一第50号）。它是由两部分合成的，它在管子的上端不是装上一只固定的为此目的被开的嘴子而是装上一片薄簧，以便借它造成声音的颤动（插图34）。在它上半部（长17.1厘米，直径7.9毫米）有三个音孔，可是在下半部（那是用一支7.4厘米长的铜管制成的，从上而下逐步缩小到底面直径55.6毫米）只有一个小孔，可是它根本不是用来发音。这种觱篥应该说是今天单簧管的前身，然而与as单簧管相比却要短三分之一，因之它的定音也非常之高[20]。上面提到的觱篥[21]是在



〔插图34〕觱篥

清朝使用的。中世纪还有大觱篥。

(88) 大觱篥

它有九个音孔(参看总表二第 15 号)。

(89) 小觱篥

这种小觱篥亦名风管,有六个音孔(参看总表二第 14 号)。虽然它没有明确的定音的记录,可也不妨推测,它们与今天的大单簧管与小单簧管约略相应的。

(90) 双觱篥

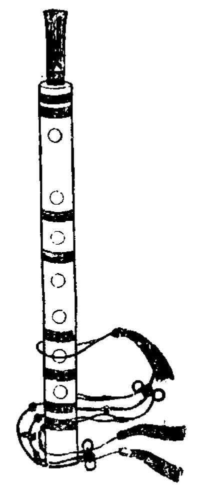
属于安国伎(参看总表二第 16 号)。

(91) 桃皮觱篥

属于高丽伎, 以及隋朝的军乐(参看总表二第 17 号及总表四第 18 号)。关于这两种也无可稽考。

B. 双簧乐器㉒

在历史上(元朝以前)提到管的时候只是作为排箫的一支单管,并没有簧片的,虽然宋朝也有过拱宸管这个名字(参看第 75 号)。头管最先出现在元朝的乐队(参看总表三第 46 号及总表四第 19 号)。明朝的头管有九个音孔(前七后二), 隋朝的则只有八个(前七后一), 两者都是借助一个双簧管的嘴子来发声。管子是用硬木或者兽角制成,依其长短分为两种(插图 35):



〔插图 35〕 管

(92a) 大管

19.3 厘米长,直径 8.7 毫米。

(92b) 小管

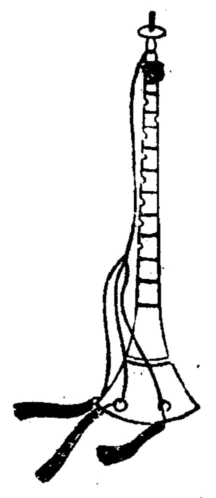
18.8 厘米长, 直径 6.9 毫米。这两者的定音有如下的差别,记谱用唱名的笛谱,也就是低一个减五度。见下页表, 该表最后三个括弧内的定音只是为大管用的。

(93) 金口角,一名琐嗦

金口角也是一种与双簧管相当的双簧乐器, 它用于清朝的军

	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$($\overline{\overline{\text{cis}}}$)	his($\overline{\overline{\text{es}}}$)	$\bar{\bar{d}}$($\bar{\bar{f}}$)
写法	e	fis	gis	ais	his	$\overline{\text{cisis}}$	$\overline{\text{disis}}$($\overline{\text{fisis}}$)	$\overline{\text{eis}}$($\bar{g}$)	$\overline{\text{gis}}$($\bar{h}$)

乐队(总表四第13号)。它是由三部分合并制成而且是从上向下的(插图36)。上面那部分(身上有两小片)和下面那部分是铜制的,可是当中那一段却用木制。总长计54.1厘米。金口角属于移调乐器,记谱的音比它实际的音低一个大三度。



〔插图36〕 金口角

	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{f}}$
写法	as	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{as}}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$

虽然这种乐器并不是中国的，日本人还是管它叫"唐人笛"，因为它是经由中国传过去的。后来日本人又依照蒙古或者鞑靼的名字称为双簧乐器。

第三章 木制及铜制喇叭

(94) 角

据传说所述，黄帝(约公元前2697年)与争夺统治权力的首领蚩尤进行战斗的时候在军队里曾经使用角。这种角断然不会是铜制的，可能就是天然的牛角。至于后来在隋朝军乐使用的角(总表四第7号)是不是金属的，也一样不清楚。但是唐朝马后乐及军乐所使用的则称为"革角"，因为那是用皮革制成的(当然也有用木或竹制成的)。它的样式大概近于那延长的号角。它从上向下延伸，长度为1.5米。那种由北朝齐(公元550～577年)分发给边疆军官的角也是用皮革、木或竹制成的。依据军官的等级，它分为赤角、青角及黑角三等。这种角和那用于宋朝的军乐的大角，都应该属于画角这一类。

(95) 画角(明朝称为"金龙画角")

清朝的画角用木管(1.747米长)制成，两头都趋向窄小(上端直径2.4厘米，下端2.7厘米)，中部则比较粗大(直径13.8厘米)。这种乐器借助一个木嘴子(23.2厘米长)吹起来。它主要用于军乐(总表四第98号。插图39)，那由铜制成的角首次的出现是在"高昌伎"(参看总表二第39号)，而且称为铜角。

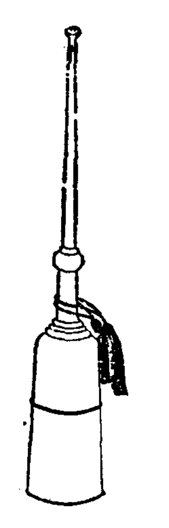
(96) 铜角

它的形式虽然与牛角相似，制造的材料则是黄铜(它的长度为64厘米)。因此可以推想，这种铜制吹乐器最初是从支那土耳其斯坦传入来的。

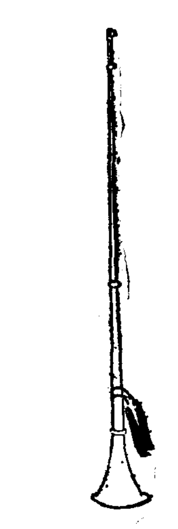
(97) 大铜角[23]

这种乐器在唐朝称为"长鸣"。原先是用木制成的，可是到了元朝就用铜制造，所以得了这个名字。清朝又名为"号筒"或"大号"。明朝这种喇叭有三种不同的长度。清朝乐队使用的一般是

1.175米长。这种乐器是由相同的两部分接合成的，而且上头那一段可以插进下头那一段，如果你不使用的时候(它之所以这样装配，目的只是为了便于携带，并不是什么伸缩喇叭)。嘴子好象是一个半圆球(直径13.8毫米)。底层的直径是20.7厘米(插图37a)。



〔插图37a〕 大铜角



〔插图37b〕 小铜角

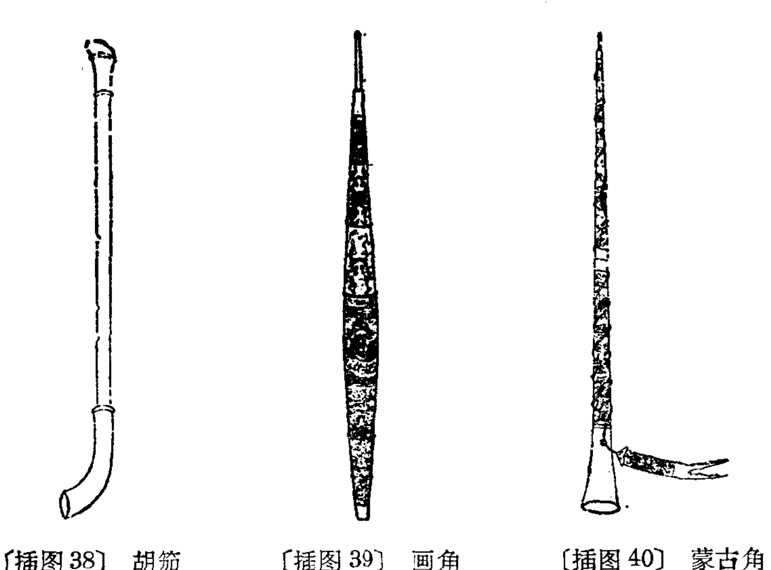
(98) 小铜角

这一种乐器差不多象是一支军号，形式是直的，没有活塞，而且同样最初是木制的(唐朝名为中鸣)。可是到了元朝已经改为铜制，同时获得新的名称。清朝开始又有人称为"二号"。它同样是由两部分接合成的，而且上头那一段比下头那一段长，总长1.312米，如果不使用的时候，上头那一段又可以插进另一段。上头的吹口宽6.9毫米，下端的开口则为13.8厘米。这两种喇叭当然依据它的长度各有不同的调音。至于这里提到的却只用于军乐(参看总表四之XV～XV项第12号)。插图37b显示的是小铜角，插图37c㉔则是另一变种，采用了弯曲的形式。

(99) 蒙古角

有一种从蒙古传来的木制喇叭称为蒙古角，亦称蒙古号。它

是木制的，用于清朝的军乐(参看总表四第10号)。它由三段接合而成(上段长1.513米，中段1.129米，下段铜制长53.5厘米)，总长共3.178米。吹时用一个角质的嘴子(插图40)。蒙古角还分为“雌雄二制”，依它上段直径的大小而定(雄角11毫米，雌角9.1毫米)，可是它的长度却是相同的。雄角声音比较浊，雌角声音比较清。



〔插图38〕 胡笳　　〔插图39〕 画角　　〔插图40〕 蒙古角

(100) 胡笳，或简称笳

胡笳这个名称最早见于李陵㉕《答苏武书》(公元前1世纪初叶)，可见它是源出蒙古的。中世纪以来它一直用于马后乐及军乐(总表四第14号)。话虽这样说，它的历史仍然是模糊的。这种乐器在清朝是由三段接合而成。上段和下段用兽角制成，中段是木制的，带有三个音孔(插图38)。总长计1.152米。这种乐器借助一个极浅的锅形的嘴子(直径11.6毫米)吹出声音。记谱用唱名的笛谱，也就是比实际音响高一个减五度。

	三个音孔全闭	音孔放开		
		1	1与2	3
写　法	as	b	c̄	f̄
音	d	e	fis	h

第四章　带振动簧舌及斗子的吹奏乐器

吹奏乐器笙据说是神话式的帝后女娲氏(约公元前3000年前后)发明的。它由一系列(7～24支)竹管组成，直插入一个(大都由一个挖空匏瓜制成的)风斗上面；借助一个天鹅颈形的弯管吹出声音。它是今天风琴的前身(参看《科隆威廉·海耶尔音乐历史博物馆目录》[Katalog des musikhistori scheu Museumo Von Wilhelm Heyer in Cöln]，第336页以下)，主要用于郊祀音乐(也用于世俗音乐)。根据管数的多少定出不同的名称。

(101) 大笙[26]，亦名巢笙(插图41)

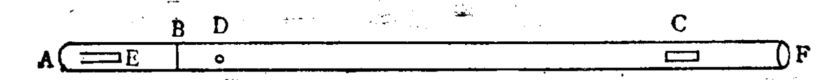
由十七支管组成，一般用于乐队(总表一第34、35号，总表二第1号，总表三第32号，总表四第25号)。清朝每一支管的直径是5.2毫米。长度及每一支管的音孔与簧舌之间的距离悉如下列(小笙的附在后面)：

管号	大笙		小笙	
	管的长度 附图六　A—F	每管距离 C—E	管的长度 A—F	每管距离 C—E
1	14　厘米	13.6厘米	12.6厘米	—
2	19.2厘米	13.6厘米	17.2厘米	14.1厘米
3	25.6厘米	15.2厘米	21.8厘米	15.9厘米
4	34.2厘米	17.1厘米	26.7厘米	17.8厘米
5	44.4厘米	21.5厘米	34.9厘米	22.5厘米
6	34.2厘米	24.1厘米	26.7厘米	14.1厘米
7	25.6厘米	24.1厘米	21.8厘米	25.2厘米
8	19.2厘米	7.6厘米	17.2厘米	7.9厘米
9	14.0厘米	12.8厘米	12.6厘米	—
10	14.0厘米	9.6厘米	12.6厘米	10.0厘米
11	19.2厘米	10.8厘米	17.2厘米	11.2厘米
12	25.6厘米	12.0厘米	21.8厘米	12.6厘米
13	34.2厘米	8.5厘米	26.7厘米	8.9厘米
14	44.44厘米	19.2厘米	34.9厘米	18.0厘米
15	34.2厘米	27.2厘米	26.7厘米	28.3厘米
16	25.6厘米	15.2厘米	21.8厘米	—
17	19.2厘米	9.6厘米	17.2厘米	—

(102) 小笙

亦称为“和”。在宋朝又称为“匏笙”或“闰余匏”(总表一第37及42号，总表二第3号，总表三第32b号)，到了明朝又称为“凤笙”(总表一第38号)。小笙在清朝虽然也有十七管，但是其中的第一、第九、第十六及第十七管只有一种外观的用场，因为它们没有簧舌的设备。它的直径比大笙的小(4.3毫米)，至于两种笙的每一管的音孔与簧舌的距离如上表所列。

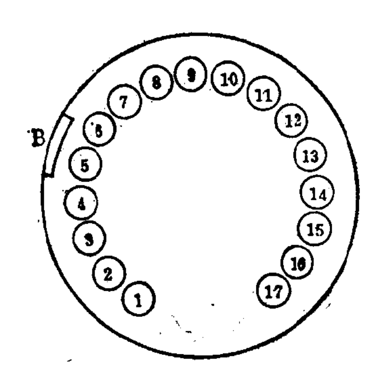
附图六



〔附图六〕

A—E 铜簧片；D 第三、第四及第十七管上的气孔位置向内，其他向外；C 音孔向内；A—E, C 及 D 均不见于小笙第一、第九、第十六及第十七管。

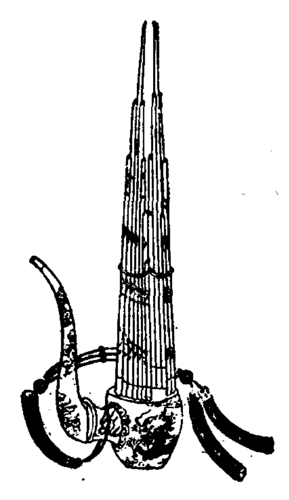
附图七

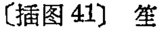


〔附图七〕

1—17 表示管的顺序，B 是嘴子固定的位置。

这两种笙的管的定音包括 $\overline{ges}$ 到 $\overline{\overline{es}}$。记谱用唱名的笛谱。如果要用现代的体系来翻译，那就必须写作低一个减五度，也就是以 $\bar{c}$ 代替 $\overline{ges}$，如此类推(插图41)。据朱载堉的解释，小笙的定音应该是从 $\bar{c}$ 到 $\bar{c}$，因此笙不属于移调的乐器，也许古代的笙的构造方式是大得多的(参照插图42)。




〔插图 41〕 笙


〔插图 42〕 笙

(103) 竽，或称竽笙

这种笙由十九管组成而且只是到元朝为止用于乐队（参看总表一第 39，总表二第 2，总表三第 33）。依照朱载堉的解释这一种才是正式的大笙，另一种大笙（十七管即第 102 号）只不过是一种“票友”(Dilettant) 乐器。可是实际上后一种直到明朝照样用于郊祀音乐的乐队。它各自根据十九管的笙分为：

(103a) 十九簧竽，定音为 c—$\overline{\text{fis}}$。

(103b) 十九簧笙，定音为 fis—$\bar{\text{c}}$。

(104) 七星匏，由七管组成。

(105) 九曜匏，由九管组成。（参看总表一第 40 及 41 号）

这两者的使用只限于宋朝及元朝的郊祀音乐。

(106) 葫芦笙，只有六管。

一度出现在隋朝及唐朝的高丽伎。以理推之可能是源出朝鲜。

(107) 兴隆笙

兴隆笙是一种在 13 世纪中叶（公元 1260～1263 年）从回回国传入的管风琴。它的构造方式经过乐官郑秀的若干改造，然后成为用于元朝庆典音乐的乐器。关于它的构造方式在当时的历史《元史·礼乐志》里面有一些简短的记述如下：

“兴隆笙，制以楠木，形如夹屏，上锐而面平，缕金雕镂枇杷、宝相、孔雀、竹、木、云气，两旁侧立花板，居背三之一。中为虚柜，如笙之匏。上竖紫竹管九十，管端实以木莲苞。柜外出小橛（疑即键？）十五，上竖小管，管端实以铜杏叶。下有座，狮象绕之，座上柜前立花板一，雕镂如背。板间出二皮风口，用则设朱漆小架于座前，系风囊于风口。（原书风囊不言数目，然据《辍耕录》则明言两个）。囊面如枇杷，朱漆杂花，有柄，一人按小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。中统间（公元 1260～1263 年）回回国所进。以竹为簧，有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律，分定清浊，增改如今制。其在殿上者，盾头两旁立刻木孔雀二，饰以真孔雀羽，中设机。每奏，工三人，一人鼓风囊，一人按律，一人运动其机，则孔雀飞舞应节。殿廷笙十，延祐间（公元 1314～1320 年）增制，不用孔雀。”

现存第二种描述见于陶宗仪（14 世纪初叶）的《辍耕录》。它的描述虽然更短，可是它点明风囊有两个，而且更进一步地说明："凡宴会之日，此笙一鸣，众乐皆作。笙止亦止。”

第三种描写见于王祎（14 世纪末叶）的《兴隆笙颂》，收入《青岩丛录》。颂前有序曰："惟世祖皇帝（忽必烈）统一函夏，功成治定，乃肇制大乐以用诸朝廷。其器有曰兴隆笙者，实上所自作，或曰西域之所献而天子加损益焉者也。其制为管九十，列为十五行，每行纵列六管。其管下植于柜中，而柜后鼓之以鞴。自柜足至管端约高五尺，仍镂版凤形，绘以金，彩以围，管以三面约广三尺，加文饰焉。凡大朝会则列诸轩陛之间，与众乐并奏。每用乐工二人，一以按管，一以鼓鞴。……”

根据第一种记述，这一具管风琴肯定是经过郑秀改制的，而且簧片改为铜制。根据第二种描述，它是有两个风囊的。按照第三种描述则这种乐器装有六个音栓，可是风囊不是装在柜前而是装在柜后。柜前柜后不是过于重要的问题，就音键数目而论，它可是属于 12 世纪类型的管风琴，由于这一世纪的管风琴历史还处在十分朦胧的情况之下，我倒愿意拿这些描述做一番比较。自从这种管风琴传入中国之后，除了玉宸乐院判官郑秀之外，既没有教师也

没有徒弟参预过有关的活动。理由也许还在于，蒙古人根本就没有维护他们的艺术成果的风气，因此元朝末年以来再也没有与此有关的消息，而这一值得重视的乐器竟然悄然消失了。

第五章　其他各种吹奏乐器

(108) 壎(埙)

壎的发明人是周朝的暴辛公。最早的壎只有三个孔，宋朝的大壎八个孔(前二后五顶上一)，可是在清朝乐队中使用的却有七孔(前四后二顶上一)。它是用粘土制成的，看起来很象是一个平底的鹅蛋(插图 43)。它主要用于郊祀音乐(参看总表一第 45 号，总表二第 19 号及总表三第 47 号)。依照不同的定音分为：

(108a) 黄钟壎

(108b) 大吕壎

音孔的定音如下表所示：

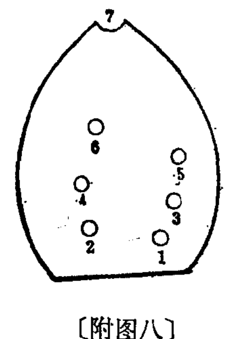
放开音孔	1	1与2	1—3	1—4	1—5	1—6
黄钟埙	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{c}}$
大吕埙	$\overline{\text{es}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$

(109) 贝，或称梵贝

这种贝亦称玉螺。这是一种大的海贝壳，它本来是印度乐队天竺伎中替代喇叭的吹奏乐器，可是后来在隋朝和唐朝的其他乐队里面也被吸收了过来(参看总表二第 20 号)。它也像喇叭一样具有天然音。可是自宋朝以后它就不再使用了。

(110) 吹叶，或简称为叶

这种乐器是用一片卷起来的芦叶制成的，它的形状与胡笳差不多(参看第 100 号)，它的音响也与阿尔卑斯山号角相似。它源出土耳其斯坦，用于唐朝的燕乐和清乐及辽王朝的大乐(参看总表二第 20 号及总表三第 49 号)。



〔附图八〕



〔插图 43〕 埙

(1)至(4)前音孔;

(5)、(6)后音孔;(7)吹口。

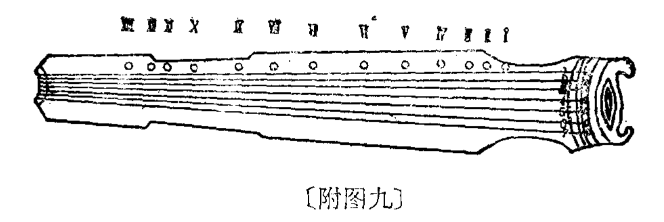
第三编 弦 乐 器

第一章 拨 弦 乐 器

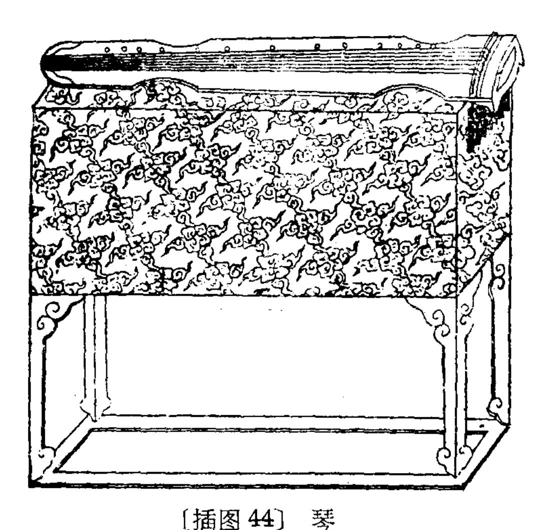
A. 齐特尔型弦乐器

(111) 七弦琴㉗,或称琴

明朝宫悬所用的琴称为"绠琴"。这种琴在周朝还被称为"大琴"及"中琴"(参看«礼记·明堂位第十四»),这也许是依琴身的长度分为三级(大、中、小)。陈旸主张,琴之所以分为小琴、中琴和大琴,是决定于琴弦的多少(小琴五弦,中琴十弦,大琴二十弦,见他的«乐书»)。不过这只是一种可疑的假定,因为根本就没有发现过张着十弦或二十弦的琴。就这一乐器的构造方式而论,在各个不同的时代只有很小的差异。它的制作材料是桐木,长形,面板稍圆,底部则是方形的,前宽后窄。指板上张着七弦,弦的下面是十三个琴徽(插图 44)。琴的长度清朝定为 1.01 米。七条琴弦各依它编捻丝线的多少排成顺序,那么第一弦若含 108 条丝线,第二弦 96,



〔附图九〕



〔插图 44〕 琴

第三弦 81, 第四弦 72, 第五弦 64, 第六弦 54, 第七弦 48。下表 a 是依《律吕正义》这一张琴的定弦。朱载堉则就音阶的性质分为两部, 那就是:

① 依照五声音阶(下表 b);

② 依照七声音阶(吕底亚式), 参看下表 c1–3。

他依据长度把琴分为大、中、小三种, 他也依照同样的方式来定音, 如表 c 所示(c1 是大琴的定音, c2 是中琴的, c3 是小琴的)。由此可见, 朱载堉的定音是更合乎理论的。这一种琴是最古老的也是最出名的乐器, 它不仅用于乐队(参看总表一第 52 号, 总表二第 47 号及总表三第 50 号), 而且也用为独奏乐器。这一种乐器的记谱法还是非常之不统一的, 如我在第一部分第一编第二章 E 项所述, 只有其中的若干点才真正是重要的。

表 a

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	as	a	b	h	b	h	as	a	b	h	b	h
II	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
III	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
IV	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$	$\overline{ges}$	$\overline{ge}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$
V	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$
VI	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{b}$	$\overline{\overline{eis}}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$
VII	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{dis}}$

表 b

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	g	gis	fis	g	fis	g	gis	g	gis	fis	g	gis
II	a	ais	a	b	gis	a	ais	a	ais	a	b	h
III	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	h	$\bar{c}$	h	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	h	$\bar{c}$	h	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
IV	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{es}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$
V	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$
VI	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$
VII	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$

表 c1

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	g	g	gis	g	gis	g	gis	g	g	gis	g	gis
II	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	as	a	a	ais
III	h	ais	h	b	h	h	his	h	b	h	b	h
IV	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$
V	$\overline{d}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	dis
VI	$\overline{e}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{es}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{es}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$
VII	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$

表 c2

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	gis	a	a	ais
II	h	ais	h	b	h	h	his	h	ais	h	b	h
III	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$
IV	$\overline{d}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$
V	$\overline{e}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{es}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{e}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$
VI	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$
VII	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{g}$	gis

表 63

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	h	ais	h	b	h	h	$\bar{c}$	h	b	h	b	h
II	$\bar{c}$	$\bar{c}$	ais	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
III	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{eis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$
IV	$\bar{e}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{es}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	es	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
V	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$
VI	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$
VII	$\bar{a}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$

(112) 五弦琴

根据朱载堉的解释，琴只有七弦，它的发明人也不是帝舜，而是神农氏。帝舜只是用这件乐器做他的《南风歌》的伴奏，又因为古代只用五声音阶，所以人们也就只说那主要的五弦。总之，可以确定的是，古代的音阶是只有五声的。至于周朝之前是否的确有过五弦琴，那是无法断言的。即使真是有过，那也已经有二十二个世纪以上（从公元前1122年周朝到公元1113年的宋朝）再没有人用过了。从公元1113年起它又在乐队中出现，可是也只能维持到元朝（参看总表一第55号）。这一番短促的存在使人得到了证明，这一种乐器是不合实用的。至于这一时期（公元1113年）新造的则有一弦琴和三弦琴、九弦琴等。

(113) 一弦琴㉘或独弦琴（参看总表一第53号及总表二第49号）。

(114) 三弦琴（参看总表一第54号），只不过是宋代学者的幻想。宋朝的皇帝太宗（公元976～997年在位）给七弦琴再加了两

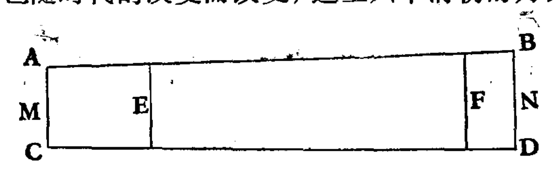
弦，从而造成了一具新的九弦琴。

(115) 九弦琴

这一种乐器的定音是第一弦 $\bar{c}$，第二弦 $\overline{cis}$，第三弦 $\bar{d}$，第四弦 $\overline{dis}$，第五弦 $\bar{e}$，第六弦 $\bar{f}$，第七弦 $\overline{fis}$，第八弦 $\bar{g}$，第九弦 $\bar{a}$。太宗命令这种乐器参加乐队的演奏，而且这种乐器居于那么重要的位置，有如今天管弦乐队中的小提琴。至于为这一乐器所作的乐曲，有一首用于大乐的«乾安»，除此之外还有三首：«大定乐»、«日重轮»及«月重明»都是以九弦琴为主要乐器的。（这四首乐曲均出太宗的手笔，见«文献通考»卷一三七。）然而这种九弦琴从明朝起也不再应用了（参看总表一第 56 号）。与七弦琴同样著名的是：

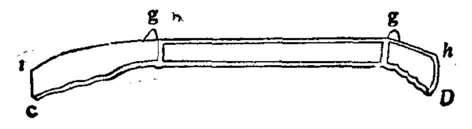
(116) 瑟

一种二十五弦的乐器，是按它的发明人伏羲氏取名的（参照第一部分第一编第一章）。据«世本»所载，最初的瑟是伏羲氏用五十弦装成的，后来黄帝改造为二十五弦，五十弦的瑟从此完全废弃（参看«史记·封禅书»）。据古代文献的传述，瑟还有大瑟、中瑟和小瑟的名称，那也不过是决定于它的长度，弦数却始终是二十五。瑟和琴是最古老也最有名的中国乐器，郊祀音乐是绝对不能缺少的（参看总表一第 51 号，总表二第 50 号及总表三第 51 号）。它的构造方式当然也随时代的改变而改变，这里只举清朝的为例（插图 45）。



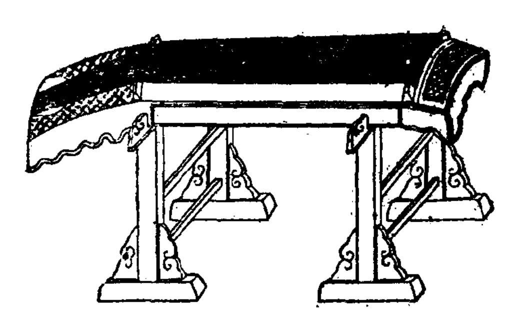
〔附图十 a〕

MN=2.099 米　BD=0.466 米　AC=0.396 米　FN=0.233 米
EM=BD　hD=0.093 米



〔附图十 b〕

$ic=0.69$　$g=0.023$



〔插图45〕 瑟

每根弦都是同样粗的（由243条丝线编捻成的）弦下面是二十五个活动的马㉙，如附图十一所示。某一根弦的定音完全取决于马的位置，指板上没有徽（如琴上所有）。定音或如I的全音阶的或II的半音阶的。依照第一种定音第十三弦（中弦——黄色弦，其他全是红色）作为定音弦始终定为小 fis 弦而且根本不用于演奏。

〔附图十一〕

1–12　14–25　如此类推

调性 弦	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
1/14	fis	g	gis	a	ais	h	$\bar{c}$	$\overline{\text{des}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
2/15	gis	a	ais	h	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$
3/16	c	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$
4/17	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$
5/18	$\bar{e}$	$\overline{\text{eis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$
6/19	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$
7/20	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\bar{\bar{g}}$
8/21	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{h}}$
9/22	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\overline{\overline{\text{his}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$
10/23	$\bar{\bar{e}}$	$\overline{\overline{\text{eis}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\overline{\overline{\text{his}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{dis}}}}$
11/24	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{es}}}}$	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\bar{\bar{\bar{f}}}$
12/25	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\bar{\bar{\bar{h}}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{es}}}}$	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\bar{\bar{\bar{f}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{fis}}}}$	$\bar{\bar{\bar{g}}}$

这种定弦法并不是很古老的(也许是明朝的音乐家才想出来的)而且是很特别的，因为如果乐器照这个办法来定音，那就会丧失掉二十五弦的价值。但是旧的(第二种)定弦法(用到宋朝)是半音阶的,演奏时二十五弦全部都要用上,也就是从第一弦到第二十五弦的定音是从 $\bar{c}$ 到 $\overline{\overline{\overline{c}}}$，因而第十三弦就正好定为 $\overline{\overline{c}}$。如果拿它和第一种方法加以比较,你就会觉得它是更合乎实用的(朱载堉认为第二种方法也是很好的,他在他的音乐著作里面说,中弦在演奏的时候是必不可少的)。瑟的记谱法与琴的又有所不同,可是相同之处还是够多的。据朱载堉的解释，瑟的记谱符号到了明朝已经不再准确了。除了这一种瑟之外还有下面几种：

(116a) 二十九弦瑟

(116b) 二十三弦瑟

(116c) 二十七弦瑟,一名为“洒”,但是全都不在乐队使用(参看《文献通考》卷一三七)。

(117) 筝

依据古筝的种类可分为三,那就是:

(117a) 五弦筝

(117b) 十二弦筝

它们分别用于隋朝的清乐伎及唐朝的清商伎(参看总表二第51号),还有十三弦筝。

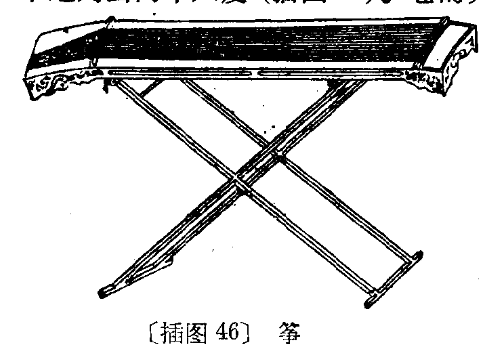
(117c) 十三弦筝

这一种普遍用于各种不同的乐队(参看总表一第58号，总表三第53号及总表四第47号)。据《风俗通》所载,这种乐器是京房(汉朝的音乐理论家，约当公元前100年)创制的。他当初是用这件乐器作为标准乐器(用它作为其他乐器的定音标准)，后来他又加上了马,用鹿骨制的拨子去拨打弦线。可是《隋书·音乐志》则说这种乐器是毛笔发明人蒙恬(公元前3世纪末叶)创制的。它有与瑟相似的样式,在宋朝乐队中使用的那种(参看总表三第53号及总表四第47号)的定音是从 $\bar{c}$ 到 $\overline{\overline{c}}$(参看《文献通考》)。直到公元1441年这一类乐器还可以在皇宫中见到，可是从那时起它就不再在乐

队中使用了。那种今天在日本广泛流行的所谓古琴或如日——华文字沿用的筝是同样的东西，那可是7世纪从中国输入的。那种清朝初期的庆隆舞(18世纪初叶的乐队)所用的——

(117d) 十四弦筝

同从前的老样子是不同的，它的十四弦不那么粗(每一根弦只用五十四条单丝线)，但是演奏的时候必须在弦上安上十四个马。它还能定出各种不同的调子，然而不是半音阶的，而是那有关的调子可以一个接一个地列出两个八度(插图46)。它的大小如前面



〔插图46〕 筝

附图十a及b所示:

MN＝1.516米　AC＝0.207米

BD＝0.233米　hD＝0.025米

iC＝0.032米

除此之外，中世纪还有另一种十三弦的颂琴。

(117e) 颂琴

它与十三弦筝的样式完全相同，然而不是乐队乐器。那用于乐队的(关于这些乐器的说明却是无可稽考)则是:

(118) 挡筝(参看总表一第59号、总表二第52号及总表三第54号)。

(119) 弹筝(参看总表三第53号)。

其中的挡筝在8世纪的宜春院皇家女乐里面是极受欢迎的。

(120) 大箜篌

(121) 小箜篌

就字面而论这两者是称为大箜篌和小箜篌，依照旧日的解释(例如陈旸)它却只不过是一种形式(如琴)。唐朝的大箜篌和小箜篌只有七根弦而且是用一片木拨来弹奏的(参看总表二第56、57号)。其所以名为箜篌，那只是定错了名字。后来在辽王朝的大乐里面也有一个小箜篌(参看总表三第576号)，究竟它是唐朝一样的东西呢还是真的是道地的箜篌，那也无从核实了。

(122) 卧箜篌

关于这一种乐器的叙述根本是什么也没有。顾名思义，它准是与瑟和琴差不多的一种乐器。它应用于各种不同的乐队(参看总表一第60号，总表二及三第58号)。

B. 箜篌型弦乐器

(123) 箜篌

箜篌的发明人(据刘熙的《释名》)据说是乐官师延(商朝末年，公元前1200年)，可是这种意见并没有什么根据(为什么周朝没有只字提及?)。据《风俗通》所载，这种乐器则是汉武帝(公元前140～87年在位)时由音乐家侯调制作的。因为它的声音"坎坎应节"，制作者姓侯，所以最初名为"坎侯"。此外《史记·封禅书》及《汉书·郊祀志》都有相同的记载：汉武帝元鼎六年(公元前111年)"始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及箜篌琴瑟自此起。"由此可以肯定，箜篌这种乐器是这个时代造起来的，它的弦数是二十三。有如《通典》所载，那所谓的竖箜篌：

(123a) 竖箜篌

是灵帝(公元168～189年在位)所最喜爱的。它具有稍为带长的弓形，张着二十三根弦。演奏的时候贴近胸前用双手弹拨。唐朝这同一种乐器又称为劈或劈箜篌。

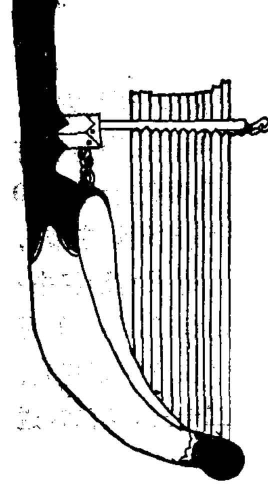
(123b) 劈或劈箜篌

(123c) 二十五弦

在《史记》和《汉书》都曾提到，肯定也是箜篌的一种。南宋孟元老撰《东京梦华录》上载："箜篌高三尺许，形如半边木梳。黑漆，镂花，金装画。下有台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。"许多学

者认为这种二十五弦就是瑟，可是这其实是一种误解。大家知道，这一种瑟自从上古时代直到现在始终是张二十五弦的，用不着给它特别起个二十五弦的名字。汉武帝当时根本就有不少创新的东西，并不限于新乐器。依我的看法，他甚至于是故意给箜篌起这一个特别的名字，以便明确地同瑟区别开来。至于那从汉朝到宋朝一直在乐队使用的箜篌（参看总表二第55号及总表三之II、III、XIII项下第57号）并没有更进一步的叙述，所以它的弦数也无从稽考。

(123d) 在元朝的宴乐及军乐上得到应用的箜篌（参看总表三之XIII项第57号及总表四之VIII～X项第48号）是二十四弦的。插图47的乐器好象只有十二弦，可是这是由于缩减的弦面。至于明朝乐队所有的箜篌（参看总表三之XIV～XV项第57号）是二十弦的，因此也称为二十弦。



〔插图47〕 箜篌

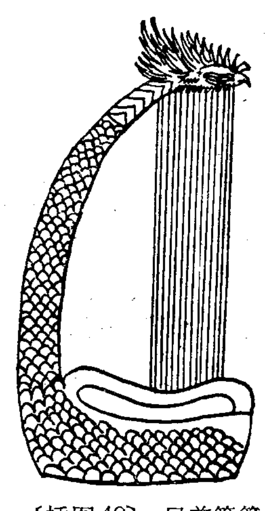
(123e) 二十弦

它高1.536米。它的弧形主体宽16厘米，厚19.2厘米。它的头部雕有一个龙头。这种乐器只在明朝初期应用于乐队，自此以后就完全弃置不用了。在《三才图会》里面绘制的二十弦看起来和筝差不多，只是它的两头不是向下而是向上翘起。其实这幅插图只是那位有关的作者（王圻）个人的推测，因为这幅插图同《明会典》的说明是毫无共同之处的。此外《释名》还有一条评语，认为箜篌“盖空国之侯所好”应该被看作不祥的乐器，因此最好是不许弹奏等等。这个当然是后代顽固思想方式的产物。

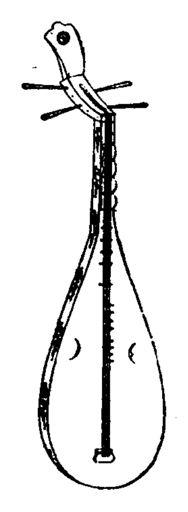
(124) 凤首箜篌

据《旧唐书》（《南蛮骠国传》）所载，公元785～804年间骠国（缅甸）“又献其国乐凡十曲，与乐工三十五人俱”。在这一批乐器中间也有凤首箜篌。《新唐书》有相当具体的描述：“……长二尺，

腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰䶊皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向。”(插图 48)这种乐器用于高丽伎和天竺伎（参看总表二第 59 号）。事实上也许是从印度，中间又通过缅甸传入中国的。



〔插图 48〕 凤首箜篌



〔插图 49〕 琵琶

C. 琉特型乐器

(125) 琵琶[30]

照语源学的解释，“推手前曰琵，引手却曰琶。”因为这种乐器是必须这样一推一却弹奏的，所以起了这样的名称（见《释名》）。《旧唐书》上说：“初，秦长城之役（公元前 3 世纪末叶），有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。”也许这就是最早的真正的琵琶。最早的琵琶长度为 1.12 米，腹部圆，正面是平的，张有四根弦。那在清乐中使用的（参看总表二之 IIb 项第 63 号）名为秦琵琶。

(125a) 秦琵琶，或称秦汉琵琶，一般人管它叫秦汉子。这种乐器也有圆的腹部和长的颈项。这种秦琵琶说不定就是依照弦鼗体系的最先的仿制。其余各种（参看总表二之 II～X 项第 60 号）比较大一些，曲项，腹部从下向上趋于窄小。后一种应该是依照汉朝的第二体系制作的。这一种乐器直到现在还是非常普及的，特别是

在唐朝。除此之外，当时用于乐队的还有各种不同的品种，但是唐朝以后却只有那种四弦的还在使用(参看总表三第56号及总表四第44号)。插图49表示清朝初期使用的琵琶，它是几乎完全依照所谓汉朝体系制作出来的。它有一个弯曲的头，一支长的颈项，一个宽阔的腹部，圆形的背和平的指板。从颈项的顶端到腹部的脚底计长77.4厘米，项上装有四个木制或象牙的横轴(专名为象)。指板上有十三个竹制品。四根弦的长度为69.1厘米。它的定音有相当的差别(一般是第一弦 $\bar{c}$，第二弦 $\bar{f}$，第三弦 $\bar{g}$，第四弦是 $\bar{\bar{c}}$)，可是还是很简单的就能够弹出半音进行的声音。

(126) 大琵琶

这种大琵琶只是在唐朝的燕乐中使用(参看总表二第41号)。它张有六弦，它的音域比四弦的还要大。那种张着五弦的是比较小一些，名为小琵琶。

(127) 小琵琶

这两者都是中国式的。另外有一种从北方传过来的，也是五弦的，则是直截了当地称为五弦。

(127a) 五弦

据《新唐书·礼乐志》所载，这种乐器与琵琶很相似，可是与小琵琶一加比较，却是截然不同的两种乐器。五弦是自宋至辽王朝用于世俗音乐的乐队乐器(参看总表二第41号及总表三第59号)。关于这一种五弦又各依其大小起个不同的名字：

(127b) 大五弦(参看总表二第65号)

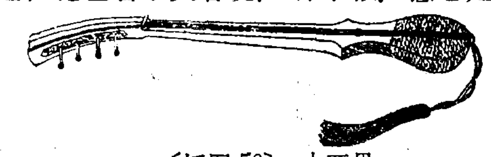
(127c) 小五弦(参看总表二第66号及总表三第59号)

它是只用于世俗音乐的。从前弹奏琵琶是用一支约莫20厘米长的木拨子(日本人直到今天还在使用)，直到7世纪初叶只能够用指甲弹拨，这样的弹奏称为搊琵琶。

(128) 火不思

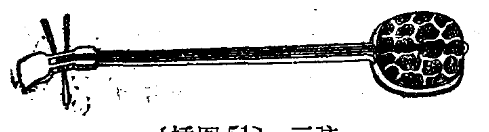
关于这一件乐器的传述是非常有趣的。故事是这样：当琵琶名手王昭君(时当公元前1世纪末叶)有一天摔破了她的琵琶的时候，她让人给她新做一具。可是新琵琶比原来的小得多。当别人

把它送过来给她的时候，这位琵琶名手笑着说："浑不似！"意思是"简直不象！"可是别人却听错了，以为这具新乐器应该叫做"浑不似"。于是乎这具偶然



〔插图 50〕 火不思

做出来的乐器就给顶上了这个名字。后来这个名字不断地以讹传讹，例如在陕南称为"琥珀词"，在蒙古人那里称为"火不思"和"和必斯"。至于那公元 1439 年明英宗付与瓦剌(卫拉特)可汗的"虎拨思"也完全是同一种乐器。它的样式如插图 50 所示。总长 87.3 厘米；四根弦长 56.7 厘米；腹长 25.2 厘米，宽 8.1 厘米。腹下部的三分之二是蒙上蛇皮的，在它的中部装有一个马，四根弦都绷在它上面。这一种乐器只是在元朝的乐队中得到应用(参看总表三第 60 号及总表四第 45 号)。



〔插图 51〕 三弦

此外还有某些乐器也属于这一类型，例如：

(129) 二弦琵琶

(130) 三弦㉛(插图 51)

(131) 六弦，史盛作(时当 8 世纪中叶)

(132) 七弦，郑喜子作(时当 8 世纪初叶)

(133) 八弦琵琶，李播及李德忱作(时当 6 世纪中叶)。但是这些都不是乐队乐器。

第二章 打击弦乐器

(134) 筑

这种乐器也应该与筝(第 117 号)近似，只是它的指板不是木制而是竹制。它的颈项是小的，头顶是圆形的。古代的筑总长 1.344 米，唐朝和宋朝的则是 1.44 米。它的头部是 24 厘米长，20.8 厘米宽。指板上有十三根弦(据《风俗通》，若依《说文》则只有五弦)。定弦的方法是移动那个马(也就是指板上并没有品)，用

一支小竹棒打在弦上使之发声。定音是从 $\bar{c}$ 到 $\bar{\bar{c}}$。它应用于各种不同的乐队（参看总表一第 57 号，总表二第 54 号及总表三第 52 号）。

(135) 击琴

这种乐器只有在唐朝的清乐（参看总表二第 48 号）得到应用。在一片宽阔的竹管上张上五根弦，用一把缠起来的小竹条在上面打。声音应该是相当清脆的。

(136) 筑

这种乐器与唐朝的轧筝应该是相同的。古老的构造方式已经无可稽考，至于元朝和明朝的样式（参看总表三第 55 号及总表四第 46 号）则与筝的样式有相似之处。元朝的弦数计有七根，明朝则增为九。弦长 1.25 米，每一根都张在一个马上（象瑟一样）。使它发声的手段是用一支小竹棒的尖端在弦上轻轻地碰撞它。

(137) 轧筝

这种轧筝的出现是在 18 世纪开头清朝的乐队里面。它也同一般的筝很相似，就是小一点。指板上面张着十根弦，用一支小木棒敲击它。总长 71.9 厘米，头宽 14.1 厘米，脚长 11 厘米。

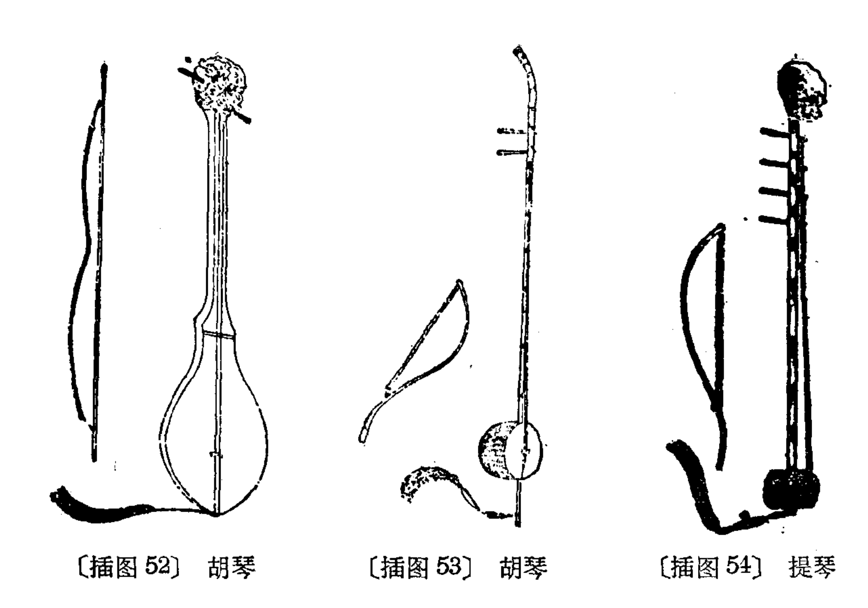
第三章 摩擦弦乐器

(138) 奚琴（11 世纪前后）

它源出少数民族"奚"，他们生活于中国的西北（今天支那土耳其斯坦，即新疆）。这一种乐器与后来从蒙古传入的胡琴有极大的相似之处，只是两根弦稍为短小点（65.5 厘米）。琴身（92.1 厘米长）的盖由一片薄木片制成，它的底部是由斜到平。与此相反则是胡琴。

(139a) 胡琴

比较长（96.7 厘米），它的脚底是圆形的，琴身用皮包裹，身上只张两根弦（71.3 厘米长）。这两种乐器都不是用弓，却用一支小杆（83.8 厘米）扎上八十一支马尾毛来回穿拉（插图 52）。胡琴是作为乐队乐器在元朝得到应用（参看总表三第 61 号及总表四第 49



〔插图 52〕 胡琴　　〔插图 53〕 胡琴　　〔插图 54〕 提琴

号)。它的琴筒 40.1 厘米长，23.3 厘米宽，11.1 厘米深，边框深 1.6 厘米。除此之外还有另外一种摩擦弦乐器同样称为胡琴。

(139b) 胡琴㉜

它用于公元 1744 年创办的蒙古乐队。它虽然有相同的名称，却有截然不同的性质，那就是：这一种乐器是由一支竹竿同一个椰子壳琴身制成。总长 98.3 厘米。琴身直径 12.2 厘米，深 6.9 厘米，盖子由一片杜英木木片制成，木片上同样是两根弦，长 65.1 厘米。演奏时用一支 27.6 厘米长的弓(插图 53)。胡琴的空弦是 $\bar{c}$，$\bar{g}$ 或 $\bar{d}$，$\bar{a}$。在同一乐队中还可以找到一种提琴。

(140) 提琴

如插图 54 所示，这种提琴也由一支竹竿造成，但是琴身却是木制的，蒙上了一层蛇皮。这种乐器总长 85.4 厘米。琴身直径 7.3 厘米，深 10.3 厘米。四根弦就是张在上面的，而且是由一只小金属圈把它们在中部套住。虽然现有四弦，却只定出两音，那就是 $\bar{c}$ 和 $\bar{g}$。演奏时把弓穿在它们中间来回摩擦。

在这一编的结束我还要提到一种乐器，虽然这件乐器直到现在还不曾算是乐队乐器，那就是：公元 1600 年意大利人利玛窦献

给明神宗的七十二弦琴。

(141) 七十二弦琴

这是一种平台型的钢琴,1.6米宽,96厘米深。依照琴弦的数目来计算,这应当是具有六个八度音域的钢琴。可惜的是,当时只传入了这件乐器,却没有附上演奏法或教科书,除此之外,它只是在宫廷中做摆设,一般老百姓当然没有机会去认识。因此它虽然在中国出现了,却仍然是等于无人知道。

结 束 语

写到现在为止,我首先是在第一部分叙述了六十六种乐队的组合,在第二部分讲论了上百种各不相同的历史性的乐队乐器。这两者的数量肯定是不小的,然而在第一部分所涉及的终究不过是乐器演奏者的组织,可没有说明乐队音乐作品的结构。其中的理由一方面是在于那保守的伦理学家的排拒,他们只愿意承认郊祀音乐的地位,另一方面也在于乐曲的无系统的发展(例如从圣咏合唱到多声部赋格的过渡在中国就全然没有)。虽然中国人占有作为最古老又最出名的吹奏乐器,带有贯通的金属簧舌,也就是掌握复杂的构造方式的笙,可是在其他吹奏乐器方面却还没有按键,铜管乐器又缺乏活塞和拉管。在弦乐器方面不认识弱音器,特别是键盘乐器,对于音乐教育来说是最关重要的,中国人却是非常可惜的不能自行制造,这种乐器上的机械的弱点的根源也取决于人们对作品的内容提出的要求和科学的、特别是音响学的缓慢的发展。17世纪之前西方的音响学的知识也与东方同样的幼稚,我们当然不能提出太多的要求。但是17世纪以来这两大洲之间的交往是越来越多了,许多的机会都使得西方新兴的音乐体系可以传进来,可是中国的音乐制作却没有更进一步的发展。我们不能不把过失算在最后一个满洲王朝的账上,它根本没有促进音乐的学院教育的发展。可是如果想一想那首民歌(约公元前600年前后):“凤兮凤兮,何德之衰?㉝往事不可谏,来者犹可追。”与此相同的还有一句古

老的谚语:“亡羊而补牢,未为迟也。”这样我们始终可以寄希望于未来。特别是那些各种各色的古老的乐器,只要我们科学地而又机械化地对他们加以改造,那还是大有可为的。即使那些古老的乐曲一般来说是限于单音的,那也可以按照新的方法加以改编。因此我个人的愿望是,除了推广一般的科学与技术之外,还应该更多地注意音乐的,特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。

参 考 书 目

钦定续通志(武英殿本,1767 年)

钦定续通典(武英殿本,1767 年)

钦定续文献通考(武英殿本,1747 年)

大清会典图(1899 年版)

京音字汇(作者王璞,1913 年版)

辍耕录(作者陶九成,14 世纪末叶)

周礼

庄子

中原音韵(作者周德清,1324 年版)

竹书纪年

尔雅

二十四史

风俗通(作者应劭,2 世纪末叶)

皇朝通志(武英殿本,1767 年)

皇朝通典(武英殿本,1767 年)

皇朝文献通考(武英殿本,1747 年)

淮南子

西京杂记(作者吴均,6 世纪)

宣和博古图录(作者王黼,12 世纪初叶)

古今图书集成(武英殿本,1726 年)

国语

礼记
路史(作者罗泌,1170 年版)
律吕正义(康熙、乾隆敕撰,1713 年及 1746 年)
吕氏春秋
明会典(作者徐溥,1509 年版)
白虎通(作者班固,1 世纪)
三礼图(作者聂崇义,10 世纪下半叶)
三才图会(作者王圻,16 世纪)
山海经
诗经
书经
四书
唐六典(作者唐玄宗,8 世纪上半叶)
通鉴外纪(作者刘恕,11 世纪下半叶)
通志(作者郑樵,12 世纪中叶)
通典(作者杜佑,8 世纪中叶)
资治通鉴(作者司马光,1084 年版)
文献通考(作者马端临,13 世纪初叶)
仪礼
乐律全书(作者朱载堉,1595～1606 年版)
乐书(作者陈旸,12 世纪初叶)

(文字译音以现代北京话为标准,以王璞所著的字典《京音字汇》为根据,该书 1913 年在北京出版)

译 后 记

《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》是萧友梅先生 1916 年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文,由音乐理论权威里曼主持答辩会,通过授予博士学位。这是中国留学生第一次以音乐学为主题的博士论文获得了博士学位。当时第一次世界大

战正在激烈进行，先生处在参考资料异常缺乏，中国音乐史学的研究还几乎是一片空白的条件之下，写出这样结构严谨的、具有系统性、科学性的论文，即使是难免于疏漏吧，也应该承认这是一种开拓性的工作。假如我们今天能够做出高出前人的成绩，那也是站在前人肩膀上的结果。

抗战以前我翻译了王光祈先生的博士论文《论中国的古典歌剧》——虽然结果是犹如石沉大海，现在过了五十多年，我又翻译了萧友梅先生的博士论文；也就是说，中国近代有关音乐的两篇博士论文，都使我有为前辈学人效劳的机会，这是值得高兴的。因为这是中国近代音乐的先驱留给后来人的一份精神遗产，我们都有维护的责任。

1988年9月15日
廖辅叔记于北京

---

* 本篇为作者于1916年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文，原用德文写作，题为《Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert》，作者同时拟中文题名为《中国古代乐器考》。1988年9月，廖辅叔教授应贺绿汀名誉院长之请，将此文译出，于1989年在上海音乐学院学报《音乐艺术》第2至4期连载。关于本文写作与通过论文答辩情况以及中译过程，见文后所附"译后记"介绍。本篇注释均为作者原注及译者注，已分别在各条注释后标明。

① 译谱已佚。原谱见朱载育《乐律全书》(万有文库本第20册)。作者在下文中提到的"总谱例"亦已佚失，不再加注。——译者注

② 根据乐官名张鹗者1535年向明世宗皇帝提出的建议，从《任氏乐律志》转录。——作者原注

③ 译谱已佚，原谱见朱载堉《乐律全书》(万有文库本第21至24册)。——译者注

④ 译谱已佚，原谱见朱载育《乐律全书》(万有文库本第2册92至98页)。——译者注

⑤ 原文"大同元年"相当于公元947年，"汴"为五代后晋的首都，辽太宗耶律德光是年入汴宣慰石敬塘，"御崇元殿受百官贺"，"中京"是辽王朝的首都。(作者对所引《辽史》的德文译文附有略注，译者除抄录《辽史》原文外，再将作者原有附注稍加整理如上，以助理解。)——译者注

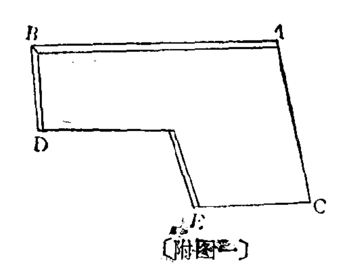
⑥ "胡角"及其吹奏方法是公元前122年张骞通西域的时候才带回汉朝来的。当时只有唯一的一首乐曲名为《摩诃兜勒》。协律都尉李延年(公元前2世纪末叶)多作

了二十八首；这些曲子作为军乐在皇帝御前演奏。后汉（公元25～219年）的政府把这些曲子赐给守边的将军。后来，第3世纪以后，这些曲子已经残缺不全，当时实际应用的只有九首。——作者原注

⑦ 日本人称之为振鼓。——作者原注

⑧ 日本人亦称之为拍板，但音读不同。——作者原注（作者原文注明日语读音，乃供德国人参考，此处不予转录，以下仿此。）——译者注

⑨ 日本人把这乐器引进日本之后，把支架做得很矮：



〔附图三〕 ——作者原注

⑩ 9世纪的欧洲编钟(Carillon)据说只用九枚组成（见J. 斯泰纳与巴雷特：《音乐术语词典》[J. Stainer and W. A. Barrett: Dictionary of Musical Terms] 第76页，1898年版）。——作者原注

⑪ 日本人称之为铜拍子。——作者原注

⑫ 方响的每一块铁片的厚度正好是这一种的一半（参看第37号）。——作者原注

⑬ 日本人在8世纪把这种鼓引进日本，汉字仍为羯鼓，只是读音不同。——作者原注

⑭ 这种鼓也同样输入日本，日语称为小鼓。——作者原注

⑮ 它用于中古时代的燕乐和军乐（参看总表三第21号及总表四第28号）。——作者原注

⑯ 日本人把这种排箫引进日本，日语称为 Sho no fu e，意为笙之笛。——作者原注

⑰ 日本人将这种乐器引进日本之后，仍沿用中国名称，汉字写作尺八，但照日语读音 Sha-ku-ha-Chi。——作者原注

⑱ 日本人称这种乐器为横笛，或者又曰华式的称为篪。——作者原注

⑲ 日本人把这种乐器引进日本，即沿用中国名字篪。——作者原注

⑳ 记谱时低了个小六度：

音　　孔	3 孔全开	1 开	1 与 2 开	1～3 开
音	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\bar{c}$
写　　法	gis	ais	his	$\bar{\bar{e}}$

——作者原注

㉑ 《钦定续文献通考》将觱篥归入相当于芦笛的头管一类。这可是不对的，因为后者是双簧乐器。——作者原注

㉒ 日本人把头管传入日本，可是由于与觱篥相混淆，他们把头管也译为觱篥。——作者原注

㉓ 日语称为铜角。——作者原注

㉔ 插图37c之原图照片已损。——编者注

㉕ 他作为俘虏留居匈奴。——作者原注

㉖ 日本人将其传入日本之后，亦沿用中文名称笙。——作者原注

㉗ 日本人也将这种琴引进日本，沿用中文名称七弦琴，但演奏的人并不多。——作者原注

㉘ 这种乐器也被日本人引进日本，而且沿用中国的名称一弦琴。——作者原注

㉙ 插图45看不见有马，那是在演奏的时候才给安上。——作者原注

㉚ 日本人把这种琵琶引入日本，沿用中国的名称琵琶，只是依照日语的读音——作者原注

㉛ 三弦是今天还有许多人演奏的乐器。——作者原注

㉜ 日本人把胡琴和提琴都引进日本，同样沿用中国名称，只是依照日语的读音。——作者原注

㉝ 从前人们相信，如果凤凰来了，老百姓将会得到一个贤德的君主。——作者原注

《哀悼引》序*

吾国古礼，凡遇丧事，例应撤乐。殊不知音乐乃表示感情最有效力之物，固可借以助兴，亦可借以增悲。昔朝鲜津卒霍里子高作"公无渡河"之歌，以追悼堕河溺死之白首狂夫，其妻丽玉引箜篌以写其声，闻者莫不堕泪饮泣，丽玉以其曲传诸邻女丽容，名曰《箜篌引》。魏晋之世相和歌曲之属追悼性质者有"挽柩歌"及"天地丧歌"，宋鼓吹曲中亦有"祔陵"及"虞主"等歌，皆有声有词。然自15世纪以来，泰西①器乐发达之后，其乐曲所用之音域因而扩大，故其太高太低之音为人声之所不及，于是乎始别乐曲为器乐乐曲与声乐乐曲。且作曲者非尽能作词，而善词者亦未必能作曲。故泰西著名之音乐家多有"哀悼引"(Trauermarsch ——今译《葬礼进行曲》)之作，如 Beethoven (贝多芬)、Mendelssohn (门德尔松)与 Chopin (肖邦)是也。此外，与 Trauermarsch 同性质而见诸剧本者，如 Wagner's《Götterdämmerung》之《Siegfried Tot》(瓦格纳的《众神的黄昏》之《齐格弗里德之死》)，Handel 之《Saul》(亨德尔之《扫罗》)与 W. Freudenberg 之《Kleopotra》(弗罗伊登贝格之《克娄巴特拉》)。友梅对于词章向未有研究。兹借留德同学诸君有追悼黄、蔡二公②之举，特仿 Beethoven 之 Trauermarsch 体作成一曲，名曰《哀悼引》。二公有灵其鉴吾志。

民国5年12月萧友梅识

[附]

《哀悼进行曲》序

(一) 说明：

吾国古礼，凡遇丧事，例应撤乐。殊不知音乐乃发表感情最有效力之物，固可借以助兴，亦可借以增悲。昔朝鲜津卒霍里子高作“公无渡河”之歌，以追悼堕河溺死之白首狂夫，其妻丽玉引箜篌以写其声，闻者莫不堕泪饮泣；丽玉以其曲传诸邻女丽容，名曰《箜篌引》。魏晋之世相和歌曲之属追悼性质者有“挽柩歌”与“天地丧歌”，宋鼓吹曲中亦有“祔陵”及“虞主”等歌，皆有声有词。然自15世纪以来，泰西器乐发达之后，乐曲所用之音域因而扩大，其太高太低之音为人声之所不及，于是器乐乐曲逐渐与声乐分离而独立；且作曲者非尽能作词，善词者亦未必能作曲，词曲分工，各自发展日臻精美。故欧西著名作曲家如贝吐芬(Beethoven—今译贝多芬)，绵底路士孙(Mendelssohn—今译门德尔松)，娑朋(Chopin—今译肖邦)诸氏，皆有 Funeral march (哀悼进行曲)之作，然皆无歌词。是篇之作只凭声音以表悼意，亦不用歌词。全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写“努力”“奋斗”“救中国”之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意。此曲原名《哀悼引》，后因采用进行曲形式，故命名《哀悼进行曲》。

（二）用法：

此曲原为管弦乐队用，盖丝声哀，以奏悲曲较为相宜。唯吾国音乐教育尚在下种时期，国内只有一个——由北京大学附设音乐传习所③导师与乐友社④社员组成的——管弦乐队，故不得不改用军乐演奏。吹乐器中以觱篥(clarinet—今译单簧管)音最悲，故希望用是曲者多以觱篥以代弦乐。

各乐器分配数目约如下表：

乐　　器　　名	人数	人　数
短笛(Piccolo)	1	1
长笛(Flute)	1	0
第一 ♭B音觱篥(I. Clarinetto in ♭B—今译♭B调第一单簧管)	8	3
第二 ♭B 音觱篥(II. Clarinetto in ♭B)	4	1

续 表

乐器名	人数	人数
♭B 高音索士箫(Sopran-Saxophon in ♭B—今译 ♭B 调高音萨克斯管)	2	1
♭E 上中音索士箫(Alto-Saxophon in ♭E—今译 ♭E 调中音萨克斯管)	2	1
♭B 中音索士箫 (Tenöre-Saxophon in ♭B—今译 ♭B 调次中音萨克斯管)	2	1
第一 ♭B 音小铜角(I. Cornetto in ♭B—今译 ♭B 调第一短号)	3	2 或用小喇叭(Tromba)
第一 ♭B 音小喇叭(I. Tromba in ♭B—今译 ♭B 调第一小号)	2	
第二 ♭B 音小铜角(II. Cornetto in ♭B)	2	1 或用小喇叭(Tromba)
第二 ♭B 音小喇叭(II. Tromba in ♭B)	1	
第一 ♭E音上中音索士角(I. Alto-Saxophon in ♭E)	1	1
第二 ♭E 音上中音索士角(II. Alto-Saxophon in ♭E)	1	1
♭B 音次中音铜角(Bariton-Horn in ♭B—今译 ♭B 调上低音圆号)或: ♭B 音次中音索士箫(Bariton-Saxophon in ♭B)	2	1
第一 ♭B 音中音细管喇叭(I. Tenöre-Trombone in ♭B—今译 ♭B 调次中音长号)	2	1
第二 ♭B 音中音细管喇叭(II. Tenöre-Trombone in ♭B)	1	1
♭B 尤风尼闰铜角(Euphonium in ♭B—今译 ♭B 调尤风宁号)	2	1
低音大铜角 (Contrabass—今译低音大号)	1	1
小鼓(Side-drum)	2	2
大鼓(Bass-drum)	1	1
总计: 大军乐队人数 41 小军乐队人数 21		

* 本篇录自作者所谱管弦乐曲《哀悼引》钢琴谱手稿之首页,文题旁原署"第二十四编 OP. 24 Dec. 1916"(作品第 24 号,1916 年 12 月),文章记述了为追悼黄兴、蔡锷而作《哀悼引》一曲的立意与经过。后因孙中山先生于 1925 年 3 月 12 日逝世,作者又将《哀悼引》编配为铜管乐曲,更名《哀悼进行曲》(乐谱首页写有"民国14 年 3 月 19

日”)，用于中山先生葬礼，为此，其乐谱和增改后的“序”，被编入南京中山陵管理处所藏之《哀思录》第3编卷2。现将先后两序一并刊出。

① “泰西”犹言极西，当时用以称西方国家，一般指欧美各国。

② “黄”指黄兴(1874～1916)，湖南善化(今长沙)人，民主革命家，逝世于1916年10月31日；“蔡”指蔡锷(1882～1916)，湖南邵阳人，民主革命家，逝世于1916年11月8日。

③ 参看作者《音乐传习所对于本校的希望》一文，见本文集233～236页。

④ “乐友社”是甘文廉、赵元任、杨祖锡、沈彭年、萧友梅等于1921年6月在北京发起成立的一个音乐社团。据北京大学音乐研究会《音乐杂志》第2卷第5、6号合刊(1921年6月30日)所载《乐友社缘起》和《乐友社简章》，该社“以研究理论，练习技能，期音乐日益进步为目的”，成立后曾进行音乐演奏等活动。

什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因*

我这回从德国回来①，路过美国的时候，听见有人说北京大学有一个音乐研究会②，心中已经很欢喜；到了北京，不过几天，蔡先生③就送我一本《音乐杂志》④，我更喜出望外了。因为但凡研究一样专门，一定要有一个机关，把研究的结果来发表发表，才可以多召集同志；同志愈多，研究的进步就快了。蔡先生要我作几篇文章，送给《音乐杂志》，可是我好久没有作文章了，然而对于音乐又极有趣味，只管把我对于音乐的感想用白话来讲几句，给各同志参考参考吧。

什么是音乐

音乐是美术之一种。别的美术用图画、形象或用文字来描写人类的精神状态，音乐却用声音来描写。它用的声音有长有短，自然跟时间有关系，和别项美术跟空间有关系的刚在相对地位。所以有人说："音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。"然而奏出来的声音，一定要有节拍，才可以叫做音乐，所以也有人简直说："音乐就是声音和节拍的联络"（这是德国乐学大家牙打孙[S. Jadassohn⑤]氏的定义）。原来最初级的音乐就是舞乐和进行乐。这两种音乐，今日世界上最少文化的民族都有的。它们的目的不过拿来给跳舞的或进行的一个节拍，叫他们依着去舞去行就完了。

等到我们人类的知识进了一步的时候，就会利用各种声音去描写我们内部的感想了。这就是第二级的音乐。然而人类的感想原来不过是一种动的生活，这种生活不单从里面生出，也常有因受了外界的刺激然后发生的。而外界的刺激里头有一半是动的生活。我们因为要用声音描写我们的感想，有时就要连那做主动的外界动的生活都要描写出来，才可以令我们的感想完全发表。然而人类的声音是极有限，就是中古时代的乐器能奏的音亦不多，用仅少的声音来描写这种复杂的动的生活是办不到的。所以他们欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到用声音描写各种动的生活。这就是第三级的音乐，就是今日泰西的音乐。他们西洋人能做到这个地步，就是因为他们多进取性质。读者诸君若不信我的话，不妨买本泰西乐器史来研究他们一千年前的乐器所用的音域，不是跟现在中国乐器所用的差不多吗？再买一本西洋古代音乐史来研究两千年前希腊音乐所用的音阶，还不是跟我们中国音律家所论的五声音阶(Pentatonik)一样吗？

上头所讲是音乐的定义分三级不同说法。我现在要把外国的音乐教育机关来说一说。

外国的音乐教育机关

我这次回来，看了熟人不少，有好几位一见面就说："你在德国学音乐的，你一定精通各种乐器了。"我听了这种恭维，心里觉得很可怜，却是又不能怪他们，因为他们以为西洋音乐和我们中国三千年前的音乐一样容易，他们的意思也不过以为能在钢琴上弹几个小学单音歌调子便算毕业了。所以我不能不平心静气慢慢说明给他们听。我说：现在的西洋音乐(本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的)，不象中国几千年前的音乐这样简易了。在古代的时候，乐器的构造很简单，演奏的技术也很幼稚，这都是当时作曲家要求

太少的缘故；而且古代的乐曲亦并不多，所以不用许多时候就可以学完了。不独学一件乐器是这样容易，就是兼学几件乐器也不算很难。学音乐的若有一点天才真是可以定期毕业的。至于近代的西洋音乐就复杂得很了。第一，因为这两百年来西洋的作曲大家多有等身之作；第二，因为他们改良乐器、扩大音域（最大的壁风琴⑥——康熙时译作大编箫，外国教堂常用——可用半音旋法奏九十七音）；第三，因为他们乐器太多，单是音乐学校所教的乐器已经有几十种（独奏用兼乐队用），音乐学校以外教的（就是个人消遣用的）也有几十种。这样多的乐器，这样难的技术，这样多的乐曲，还加上那音乐理论和作曲的法子，若不是分门学习，如何可以学得了呢？所以西洋的音乐学校大概把音乐分作四门来教：

第一门是理论和作曲，里头包含和声学（Harmonielehre）、对位法（Kontrapunkt）、卡农曲（Kanon）、赋格曲（Fuge）、记谱学和自由作曲（Instrumentationslehre—今译配器法）声学、曲体学、乐曲解剖、指挥实习、音乐史等功课。

第二门是有键乐器，就是钢琴、壁风琴。

第三门是乐队用乐器，里头又分开弦乐器（就是各种提琴和箜篌⑦），吹乐器（又分木质吹乐器，如各种笛、觱篥和琐呐⑧；铜质吹乐器，各种喇叭、铜角；土质吹乐器，埙⑨），击乐器（鼓、锣、钹、三角铁等）。

第四门是唱歌。

第一门和第四门的学生，大概以一样乐器为副科；以乐器为主科的学生，大概以理论为副科。这四门功课里头的第一、四两门和许多种乐器，非学两三年不能知其大概，就是要应考离校试验（Abgangsprüfung—今译毕业考试。"Abgang"这个德国字确没有毕业的意思，有许多人以为就是毕业，却是误解了），也须能作四声部赋格曲（第一门学生），或能奏全部音乐会曲⑩（除了"韶乐"[Symphonie—今译交响曲]之外，这种曲是乐曲中最长的一种，分三大段，往往半点钟奏不完全曲），或能唱歌剧中最难的曲，方可报名。专预备考这个试，就是有天才而天天肯用三四点钟功的学生，

也要在本科学三四年。至于考成熟试验(Reifeprüfung——今译毕业考试)的，每年不过寥寥几个人，有时简直没有人报考。因为音乐的技术太多而难，真是无期可以学得完的。所以音乐学校毕业年限是没有一定的。就以上所讲看来，可知音乐学校是注重技术一方面。既然有注重技术一方面的音乐学校，就觉得注重理论一方面的乐科大学(英国大学多有此科)，或大学里头设的乐学讲座的必要(德国乐学讲座设在哲科大学内)。音乐学校是以技术为主，以学理为副；乐科大学或乐学讲座是以学理为主，以技术为副。我现在再把乐学的功课来说一说就明白了。

什么是乐学

乐学的主课就是音乐理论(兼实习)、和声学、和声论、对位法、声调学、节拍学、作曲学、曲体学(乐曲解剖)、乐器学、乐谱学(Notenschriftkunde——今译记谱学)、记谱学、唱歌学、演奏学(兼指挥法)、音乐史、声学兼声音生理学(Tonphysiologie——今译音乐生理学)、声音心理学(Tonpsychologie—今译音乐心理学)、音乐美学；它的副课就是文学史、词章学、考古学、古文书学、人类学、伦理学、哲学概论、美学概论(以上是学理的功课)。乐器的功课大概在音乐学校兼习的居多，否则或由学生组织音乐学会请私人教员来教，或个人自己到乐师家里去学。总之，学乐学的人顶少亦会演奏一种乐器，他的演奏术，虽然不必象考过音乐学校的离校试验的一般好，可是也有学过三四年的功夫。我也见过在大学考过乐学的人，先后在音乐学校亦考离校试验的(以上是技术的功课)。总而言之，乐学就是用科学的法子去研究音乐的所以然的学问，它在科学界争得独立的位置，也不过几十年的事情，以前都是由各科学(数学、物理学、生理学、史学、语言学)的知音代表者兼讲这种学问。它能成一种独立的科学，都是得史丕他(Philipp Spitta⑪，四十五年前的柏林大学音乐史教授)和克利三爹(Friedrich Chrysander⑫，德国研究乐经家⑬ Handel 的乐学大家)两君的尽力；就是莱比锡(Leipzig)

大学乐学教授李门（Hugo Riemann⑭, 1849～1919）也力争过乐学的讲座。他说："拿乐学当文学一样看待(按：中国古时本来是六艺并重），也并非无理由。文章可以描写思想感情，音乐亦可以描写思想感情；大学既有文学的讲座，也应有乐学的讲座。（下略）"（见李氏著«Musik Lexikon»[音乐辞典]第755页以下）后来(1895年），他就在莱府大学担任乐学的讲座了。

这就是他们外国人对于一样学术的热心，而对于音乐一门，德国人尤为热心。这样看起来，就知道西洋音学的进步全凭讲究音乐教育了。

至于我们中国的音乐教育怎样呢？在古代的时候，我们的政府也未尝不注重音乐教育。舜命夔掌教音乐，何等郑重；周朝的乐官制度（参看«周礼»"大司乐"以下至"司干"止⑮）何等隆重，何等周密；就是周朝大学的学制和大学的建筑也分开四部。«周礼»、«礼记»所讲的东序（在东，学舞处）、瞽宗（在西，学礼处）、上庠（在北，学书处）、成均（在南，学道德、音乐处），不是有点象四科大学制度的样子吗？当中还有一所房子叫做"辟雍"，就象今日大学的礼堂。这礼堂除了别的用处之外，每年大合乐几次，也在这里头，那不是简直和今天外国的奏乐堂（Konzertsaal——今译音乐厅）一样吗？周朝人叫大学做"成均"，拿"成均"来代表大学，可见当时特别注重道德和音乐了。到了隋朝的时候，已经觉得本国乐器太简单。从那时候起，就输入西域的乐器很多。七声音阶的乐曲，也从此就多了一点。等到唐朝，居然开设与音乐讲习所相当的学校了（这就是左右教坊、内教坊)。当时唐玄宗很喜欢音乐，他自己也教练一班学生(叫他们做皇帝弟子或梨园弟子），可见得唐朝看重音乐教育了。后来因为天宝的乱事⑯闹了出来，有一派太偏的性理家⑰，就利用这个机会来反对音乐，唐朝的音乐教育从此就一天一天的退步了。后来到宋朝也有教坊，不过到绍兴末年（民国前748年⑱)就完全废去了。至于明朝的音乐教育，任氏«乐律志»⑲有几段讲得颇得要领，我现在抄录在下边：

"成化二十一年（民国前422年）七月礼官言：今教坊司乐工所

奏中和韶乐多不谐韵,而善鼓瑟及调笙篌、击钟磬者亦少。恐因循失传,久之乐坏,宜令教坊选其子弟于本司肄习。每奏乐二十一色,通用四十八人;请三倍其额,博教而约取之。庶乐得精,不致崩颓。制曰:"可。"又:"正德三年(民国前430年)(中略)自是筋斗百戏之类日盛于禁掖,既而河间等府奉诏送至乐户,选其精者留应给食,居之新宅。(中略)乃复诏礼部移咨各省司,取精于技者诣教坊,于是乘传续食者,又数百人,俳优益进矣。"又:"嘉靖元年(民国前390年)七月,因御史汪珊奏请令教坊司毋得以新声巧技进纳之。"

总之,这种大打击,自从天宝以后不知受了几次。我们看历史就知道详细了。

中国音乐教育不发达的原因

就上面所说的看起来,知道中国音乐教育不发达有三个大原因:第一,是国立的音乐教育机关或作或辍,不能继续维持:第二,进去教坊的学徒,多半没有受过普通教育,而且常有身家不清白的;第三,因为教坊里头的品类太杂,顽固的假性理家就利用这个机会来极力排斥音乐,最有势力,还是这个原因。因为我国向来尊孔,他们假性理家表面上是讲道德的人,所以政府、国民都容易信他们的话。殊不知孔夫子也很爱音乐,也很重音乐。他们因为乐界品类太杂,就想阻止音乐的进步,岂不是因噎废食吗?我们若不用新法子来研究音乐,哪里可以有进步呢?我看我们国民已经受了这种似是而非的诡辩家骗了一千多年,我们现在不要再上他们的当了。我们今天若是还不赶紧设一个音乐教育机关,我怕将来于乐界一方面,中国人很难出来讲话了。不过我还有一句话要声明的:比方要办一个音乐学校,定章程的时候要格外留心,入学的学生顶少要有高小毕业相当的程度;学生如果品行不端,应该照章令其退学。因为学乐器的人要二十岁以下的(年长的人学一件乐器很难学得好的,至于学理论和作曲的不在此例),他们因为还不到

成年，所以性情还没有一定；性情没有一定，就容易受外界的引诱，以致常常不能自治了。这不独音乐学生如是，就是普通一般不到成年的人，也是这个样子，并不是说因为学了音乐，所以这个人就容易坏。音乐本身是没有罪的，是不能负这个伦理的责任的。我盼望提倡和反对音乐两方面的人，明白我的意思就好了。

---

* 本篇原载1920年5月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号。

① 1912年至1920年萧友梅在德国留学，这里所说“从德国回来”，即指他学成后于1920年3月归国。

② 即北京大学音乐研究会，正式成立于1919年2月。萧友梅受聘为该会导师。

③ 即蔡元培(1868～1940)，字鹤卿，号孑民，浙江绍兴人，是著名的民主革命家、教育家，时任北京大学校长；1927年9月南京国民政府成立后曾任大学院院长。他积极扶持五四新文化运动，大力提倡美育，并始终支持萧友梅在音乐教育方面所进行的各项活动。以下文稿中称蔡校长、孑民先生、蔡院长等，都是指他。

④ 即北京大学音乐研究会编刊的《音乐杂志》，自1920年3月至1921年12月，共出2卷20号。

⑤ 今译雅达松(Salomon Jadassohn, 1831～1902)，德国音乐理论家、作曲家、教育家。

⑥ 指Organ，今称管风琴。

⑦ 指Harpa，今称竖琴。

⑧ 笛指Flute，今称长笛；“觱篥”指Clarinetto，今称单簧管；“琐哝”指Oboe，今称双簧管。

⑨ 欧洲乐队所用乐器中不见有“土质吹乐器埙”者，此处何指存疑。

⑩ 指Concerto，今称协奏曲。

⑪ 今译施皮塔(Julius August Philipp Spitta, 1841～1894)，德国音乐学者、著作家。

⑫ 今译克吕桑德(1826～1901)，德国音乐史家、批评家。

⑬ 据萧友梅《普通乐理》第五章(北京大学音乐研究会《音乐杂志》第2卷第7号，1921年7月31日)：所谓“乐经家”是德文“Klassiker”的译称(萧氏也将其译为“模范作曲家”)，今称古典主义者、古典派或经典作家。

⑭ 今译黎曼(Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann, 1849～1919)，德国音乐学家。

⑮ 指《周礼》卷第五《春官》篇所载自“大司乐”至“司干”的各乐官名称及其职掌。参看作者《中国历代音乐沿革概略》(上)一文(本文集第307页至317页)关于“周朝的乐官制度”的有关叙述。

⑯ 指唐玄宗天宝(742～756)年间的安(禄山)史(思明)之乱。

⑰ "性理"是中国宋明时期儒家学派"理学"的重要范畴，时称"性理之学"，讲求此学的儒者，一般称为"理学家"。

⑱ "绍兴"是宋高宗赵构的年号(1131～1162)，"民国前748年"已是宋孝宗赵昚隆兴二年(1164)，此处"绍兴末年"当系泛指。萧氏文稿纪年，主要用民国前(即1912年前)若干年和民国纪年(论及西洋音乐时则用公元纪年)，以下不再一一加注。

⑲ "任氏《乐律志》"待考。作者在以下抄录的几段文字，可见《明史》卷六十一《乐志》、《明书》卷五十九《乐律志》和《续文献通考》卷一四〇"乐考四"等大致相同的记述。

对于国歌用《卿云歌》词的意见*

教育部因为定国歌一件事，设了一个国歌研究会①。我回到北京还没有一个礼拜，教育部就有信来请我去当会员。有一天开会，我始初知道已经议决用《卿云歌》做国歌②了。可是，歌曲还没有决定。教育部要我作一个曲，以备大家采择。我对于用《卿云歌》来做国歌，本来不甚赞成，因为这首歌词头两句的意思，太不明了。欧美各国的国歌本来都是国民歌，歌词都是很浅近的文字（并不是完全白话体），而且没有选做国歌之前，已经有许多国民会唱的而爱唱的，因为必须这样子选法，才可以得国民大多数的同意。至于《卿云歌》词，向来已经很少人知道，就是现在把它念出来给小孩、女仆听听，他们实在莫明其妙。这就是歌词太不明了的确证了。有人驳我说，于未教小孩唱这歌之前，可以先把歌词讲解给他们听，这也是一个不得已的办法。不过就是硬定了《卿云歌》做国歌，亦可以决其必不能久用。我想将来会作曲的人多起来的时候，自然歌曲就多，懂得用新法唱歌的人亦多，国民就会从这许多歌词、歌曲当中选出一个喜欢唱的歌，到那个时候，真正的国歌就会出来了。所以我现在作这个曲，不能当它做国歌，不过依照题目用声音描写歌词的内容出来，以备国民的参考就完了。

教育部解释："卿云"是五色云气，"纠"是互相缠着，"烂缦"是好看，"日月光华，旦复旦兮"解作"日月光照中华，一天进步一天"。我这个曲是用姑洗硬调③，四拍子，分十六节，用肃穆行板(Andante maestoso—通译庄严宏伟的行板)奏之。头四节是引，描写朝霞将

起之貌，次四节描写五色云气已从地起逐渐飞高；又四节将“日月”二字特别高唱（因为光照中华是日月的力），然后于“复”字长言之，表示注重再要进步；末尾四节是重言前四节，不过末句声音稍变，而延长之，以示反复叮咛之意。这首《卿云歌》的韵是内韵“烂”、“缦”、“旦”三个字。但凡作歌曲于韵脚如系用短音唱时，应用响音（accent——今译重音），否则用一音至数音长言之。我这个曲就是用第二个法子来唱韵脚。

---

* 本篇原为作者谱曲的《卿云歌》之附文，与歌谱（钢琴伴奏及歌唱谱）同载于1920年5月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号。

①② 据北京大学音乐研究会《音乐杂志》第2卷第5、6号合刊（1921年6月30日）所载《国务总理呈请颁布国歌文》："国歌研究会"由当时北洋政府教育部于1919年11月24日向"国务总理""具折呈明设立"，该会"延聘文学及音乐专家，迭经共同讨论"，决定用"《尚书大传》所载虞舜《卿云歌》为歌词，并"议决采用本会会员萧友梅所制新谱，定于民国10年7月1日通行"。

③ 据萧友梅《普通乐学》第四章论及大小音阶时（该书第72页）称："因为大音阶有刚强性质……又叫做硬调（德语Dur），小音阶有柔弱性质……又叫做软调（德语moll）"；又按作者推比，"姑洗"等于E。因此，所谓"姑洗硬调"，即以"姑洗"为宫音的大音阶，也就是E大调。

乐学研究法*

乐学是研究音乐的科学，我已经说过了(见《音乐杂志》第3号①)，我们大概可以分开五方面去研究它。若是依着研究科学的方法排列起来，当然第一是声学，第二是声音生理学，第三是音乐美学，第四是乐理(狭义的乐学)，第五是音乐史。我现把各方面的总论先说一说：

第一，我们要知道声音从何物发生出来，这就是声学的问题了，所以声学亦可以叫做发生声音的机械学(德国话说 Mechanik der Tonerzeugung——通译发声机械学)。它本来是普通物理学的一部分，它的问题首先研究无生命的声音，可是并不顾及这种声音的最终目的(就是音乐和精神生活间的联络)。第二研究人声。研究的结果，证明人声的复杂没有一样乐器可以比得上它，这里头有一种秘密，到今天还没有人完全说明，所以起先研究许多发生声音的单简仪器，后来就连人类的发声机关都研究到了。在这狭义的声学里头研究的题目和物体，大概可以分开八项：

(一) 研究音源Tonquelle(紧张的弦线，管内振动的气柱，金属簧与芦片簧，紧张的薄膜，金属棍片、木棍片、玻璃棍片钟铃和金属板等)的原理，证明声音怎样可以发生出来(由于弹，还是由于敲，由于吹还是由于摩擦，用不用辅助器具，譬如硬的软的或膜状的簧等)；说明各种音色。

(二) 证明音的高低是由于振动的久暂②，音的强弱是由于振动的广狭；确定音乐上所用音程的比例和管弦的长度或振动数的关系；说明弦乐器的部分振动(Flageolett-Tone——通译泛音)，管

乐器的过吹③和人声的调节器(Register—今译音栓、声区)。

(三) 声学的现象,就是:上部音、联合音、震动、制止振动(下部音,响音)、中部音、冲突现象、发生声音时同起的噪音。

(四) 音响的加强由于共鸣、音响传播的速度、乐器构造的原理、厅堂声学、反响、人声机关和外耳接受振动的机关。

(五) 振动计算器(Sirene④),绝对的音高(就是标准音——黄钟律、调音叉、调音管的总名)。

(六) 音程的决定。纯正调律⑤,均平调律⑥。一均(读作"韵")Oktave(或译作八度)内用十二律以上的乐器的构造。

(七) 克辣尼(Chladni⑦ 1756~1827,德国物理家)的音形记法、自动记录有号式的振动曲线、振动的显微镜摄影。

(八) 留声机器、各种自动乐器。

这样看起来,若是单研究发生声音的机械学而不留心去利用声来做音乐发表的材料,就没有什么意思了。虽然,狭义的声学,仍然是乐学的一部分,不过,说到对于声音联合听官的判断,就是声音生理的问题了。

第二,声音生理学(Tonphysiologie 近日又有人叫它做声音心理学 Tonpsychologie),是研究听觉经过的自然科学,拿乐器来做假定的材料,然后确定我们的听官的态度,对于各种音的高度、强度和音色到底是怎么样的,所以声音生理学的问题第一就是音的判断。可是,我们首先要知道,我们知觉最高的和最低的是那一个音(这就是声音知觉的境界),然后确定对于各种音高我们区别力的境界;又说各种音性感觉(就是普通所讲各种声音高度)本来和高低没有关系,它的研究也象得声学的样子,看振动数的多少和振动的广狭如何。不过另外从一方面说明,就是声音生理学所说各种音色的立脚地点亦与和声学所说的不同。确定了对于各种音高我们区别力的境界之后,还有说明(声学所确定音程标准价值的)平均调律的必要。声音生理学又研究我们感觉音高度的变动和音强度的变动是继续的或是分级的,又议论到协和音和不协和音的问题,硬和声和软和声的问题⑧;但是不能满足解决它,因为解决这些问

题要人类理性的精神和伦理原则的应用自行研究它。不过，说到这一层，已经是从声音生理学到音乐美学的过渡地方了。声音生理学研究的问题，还有音阶的起源一件事（音阶本来是一种最单简的声音的比例，已经由声学确定的；可是我们耳朵能认识它，仍要声音生理学的证明）。至于音阶的实地应用，就不是这里的问题了。其余，譬如证明一个强度不变的长音是静形，音高度、音强度的变动是动形，已经是美学方面的问题了。声音生理学的主要问题，还是声音知觉的确定。部分声音组成的合音，不是练过的耳朵不能立刻分辨出来，就是联合音也常常为人所忽略过。怎样引导这两种现象可以令人分辨出来，完全又是声音生理学的问题了；在音乐美学方面刚刚相反，专说明这种分辨出来的副音于听乐的常常忽略过去的缘故。

虽然今日声音生理学也不过做到能"对于音高我们的区别力是很精细"的地位，但是何以不能依照声学严密的要求，定出一个音程，来强迫我们一样感觉它，还是声音生理学未能解决的问题。

第三，音乐美学是推理的音乐理论，对于狭义的音乐理论（和声学、对位法、作曲学等）、音声现象、听官感觉的自然科学的研究（声学、听官生理学），刚在反对的地位。音乐美学是普通美学（或名美术哲学）的一部分，它的问题是研究音乐的艺术功用的特性，这就是：

（一）要研究对于我们的精神，声调学（Melodik—今译旋律学）、音乐力学（Dynamik—通译力度）、旋律学（Agogik）⑧的原始的势力在何处（音乐当表现、当叙述、当意志看）。

（二）要决定音乐的美，就要证明整齐和统一的法则，音乐根据这法则，然后才作出各种形式（和声学、节拍学）。这些形式的关系，我们的精神可以直接享受的（音乐当表象看）。

（三）要评定音乐的能力，唤起一定的联想，还要批评（独自批评或借别样美术的帮助）、描写、说明它：这就是把感觉的，经过从作曲者、演奏者或听者的精神，移到所演乐曲的精神里面去（音乐当演奏的意志看）。

音乐美学的主要问题，还是说明乐句单位的构造和区别乐曲动机(Motiv)怎么样。所以乐曲动机的决定(乐曲句读)是全部曲体学的基础。音乐美学还要于音乐形态和它的发表价值之间造出一个最后的联络。所以音乐美学最后的目的和那狭义音乐理论(见下节)是同一样的，因为音乐美学于音乐家的艺术实地练习，到底是个最高科学的指示。

第四，音乐理论(狭义的)。我们想介绍作曲法，要先从音乐理论入手，还要用美学的眼光去说明它，所以作曲学和音乐理论里头所讲各门，统共可以叫做应用音乐美学。它实际上的定义，可以不要音乐美学说明定理所用的一切论证；若是想证明随意结构的计划(指一时作成的乐曲)，就要很详细的说明。这种说明在音乐美学倒可以不用，单独解剖乐曲时候，两方面(音乐美学和音乐理论)都用得着，不过两方面的看法不同就是了。向来研究音乐理论的次序是：(一)普通乐理，(二)和声学，(三)对位法(包括卡农曲 Kanon、赋格曲 Fuge)，(四)自由作曲(包含曲体学、乐曲放大法⑩)。

我们若是把乐曲研究的范围再行扩大，就要音乐史的帮助。这就是第五门研究的问题了。

第五，音乐史研究的范围很广，凡是关于过去的音乐、就是最近这几年的音乐都要研究，因为我们有了一种经验，知道时候一过，许多事物都跟着一齐变动的，而美术品(乐曲也是一种美术品)尤其容易失去。其余如口传的东西，若不立刻研究它，就很难靠⑪。我们因为研究十年前一件事，事实上的确遇过许多困难。所以我们看到将来于音乐上有价值的东西，不要等到快要散失的时候才去保存起来，这是研究音乐史第一件要知道的事。

音乐史的功课大概分开两大部：第一是研究传来的音乐作品的本体；第二是研究关于音乐发达的记载。但是我们研究第二部的时候，要把它里头第一部的材料(指传来乐曲)先研究过，方才有把握，因为一个时代的音乐作品常常完全缺失(就是一般的美术亦然)，因此根本的理论的说明，就不能讲得清楚。

此外，研究各时代的音乐作品，也应该有各种专门的知识。所以最好是把材料分类之后，再用编年体去研究它。不过我们不要忘记，但凡一种专门的研究，若不先从普通下手，而又没有历史的眼光，就很容易无结果的。比如研究一件古乐器，就先要有乐器构造的普通知识；研究一种古乐谱，就先要知道近日各国通用的记谱法和它的发达路径；研究过去时代的音乐理论，就先要知道近代用科学的法子研究音乐理论是怎么样，方才可以把古乐谱翻译出来。

我们还要知道，一国或一个城市的音乐史的记载，常常是限于一个短时期的；就是一种曲体的记载，也常常出不了一个时代；至于音乐家个人的历史是一个时代的事，更不用说了。所以我们想研究音乐史，先要研究其大体，然后分期研究，分类研究，末了，还要把各音乐家的传记研究。

我现在把研究一般乐学必须用的参考书开列在下边；其余各门应用参考书，另开列在各章之后。

(甲)系统的参考书

1. Johann Nikolaus Forkel: Allgemeine Literatur der Musik (Leipzig)

2. Karl Ferdinand Becker: Systematisch=chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Ziet (Leipzig)

3. Robert Eitner: Bücherverzeichnis der Musik Literatur aus den Jahren 1839 bis 1846 (Leipzig)

4. Breitkopf and Härtel: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. (Leipzig)

(此《乐学季报》内所载 F. Ascherson 编的从 1885 到 1894 的乐学文库很可参考)(Leipzig)

5. C. F. Peters: Jahrbücher der Musikbibliothek Peters

(这年报里头 Emil Vogel 和 Rüdolf Schwartz 编的 1895 年以后的乐学书籍也很不少)

(乙)音乐字典及音乐百科全书

1. Hugo Riemann: Musik-Lexikon 1916 8. Auflage Leipzig

这辞书的第四版有英译的:

Translated by G. J. S. Shedlock London, Augener and Co.

美国也有许多复印本。

第五版有法译的(译者是 Georges Humbert. Paris 出版)。也有俄译的。不过旧版材料比新版少得多,看这书还是买德文版的好。

2. George Grove: Dictionary of Music and Musicians. 5 Vols. 5th Edition London 1910

3. Daniel Gregory Mason:The Ary of Music, a Comprehensive Library of Information for Music Lovers and Musicians. 14 Vols. New York. The National Society of Music 1915

音乐百科全书算这本最大,但是选的材料不见得很好。此外英文的音乐辞典还有几种:

4. L. J. de Bekker:Stokes Encyclopedia of Music and Musicians 1909

New York Fredrick A. Stokes Co.

5. Rupert Hughes: Music Loevr's Cyclopedia

New York

Double day Page and Co.

6. Baker's Biographical Dictionary of musicians. Revised and Enlarged by Alfred Remy. 3.Edition

New York G. Schirmer 1919

7. J. H. Clifford: The Standard Musical Encyclopedia

New York 1911

8. W. I. Baltzell. Dictionary of Musicians Boston 1911

9. R. Dunston: A Cyclopaedic Dictionary of Music 2. Edition London 1909

法文:

10. Albert Lavignac: Encyclopedie de la Musique et dictionaire du Conservatoire.

Paris Librairie ch. Delagrave. 1913～1914

---

* 本篇原载1920年6月30日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号。

① 指刊于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号的《什么是音乐? 外国的音乐教育机关。什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因》一文。见本文集142—149页。

② 音的高低是由音波频率次数多少所决定的，这里说"音的高低是由于振动的久暂"，当系"振动的多少"之误。

③ 指超吹。

④ 原意为汽笛，此处指测定声音振动数的音响器。

⑤ 指纯律。

⑥ 指平均律。

⑦ 今译赫拉德尼(Ernst Frorens Friedrich Chladni, 1756～1827)，德国物理学家、声学家。

⑧ 即大调和声与小调和声。参看《对于国歌用〈卿云歌〉词的意见》一文注释③(本文集第151页)。

⑨ "Agogik"通译作"速度学"或"缓急法"。

⑩ 指增值法，是卡农曲的一种写作方法。

⑪ 原文如此。

说音乐会*

近日研究音乐的人，或玩赏音乐的人，口里总离不开“音乐会”这个名词，心里也很想常有个机会去听听音乐会。然而到底音乐会是什么东西，它的内容应该如何，它的历史如何，我很想讲一讲，以备爱乐家的参考。

名目的来历 “音乐会”意大利话叫做Concerto。这个字最先用来代表教堂用有乐器伴奏（顶少也有大风琴伴奏）的歌曲，就是寺院音乐会曲（Concerto ecclesiastici—今译教会协奏曲、教堂音乐会曲）。譬如意人G. Gabrieli① (1587)，Adriano Banchieri② (1595)，同Viadana③(1602)作的歌曲（二重音至四重音④），用大风琴伴奏的就是了。细研究Concerto这个名词，表面上本来有两个发声体相竞的意思（先人声后乐器），所以提起“音乐会”这个字，就应该兼有声乐同器乐的内容。

寺院音乐会曲 寺院音乐会曲应该以巴赫（J. S. Bach. 1685～1750）作的Kantaten（今译康塔塔或大合唱）为最完全。巴氏自己也常叫它的Kataten做Concerto。

唱的房中音乐会曲 “唱的房中音乐会曲”（Concerto da càmera—今译室内协奏曲），始初在Giovanni Giacomo Arrigoni⑤ (1635)作的曲集里头发见有这个名目，但是实际上应该还有比他作的更老的。

单用器乐奏的音乐会曲 至于“单用器乐奏的房中音乐会曲”同寺院音乐会曲（Concerto da chiesa—今译教会协奏曲、教堂音乐会曲）都出来晚得多。最老的“器乐音乐会曲”而分开独奏合奏

的，就是意人 G. M. Bonocini⑥ (1677) 作的《Violino Solo e 2 Violino di Concerto》(译作"一提琴独奏与二提琴合奏之音乐会曲"——通译《小提琴独奏与两把小提琴合奏的协奏曲》);Giuseppe Torelli⑦作的双音乐会曲——第一个叫"房中音乐会曲"(Concerto da càmera, 用两个小提琴、一个低音提琴),第二个叫"大音乐会曲"(Concerto grosso—今译大协奏曲),用两个独奏小提琴、两个伴奏小提琴、一个中提琴、一个低音提琴, Lorenzo Gregori⑧ 作的《Concerto grosso a piu instrumento》(纯器乐的大协奏曲)第二编(1698); 同德人 Georg Muffat⑨作的《Exuisitior Harmoniae》(十二个大音乐会曲,1701⑩)。

独奏的音乐会曲 独奏的音乐会曲，大概在1700年的时候，由 Albinoni⑪、Giuseppe Torelli 等起先作的（大提琴用），而 Vivaldi⑫ 更把这种曲的结构完成的。后来巴赫就作了第一个钢琴音乐会曲。到 18 世纪时候,模范作曲家相继而出,Mozart(莫扎特 1756～1791) 首先把音乐会曲体定为三大段(里头有独奏的一部分，有同乐队合奏的一部分)，同 Haydn(海顿 1732～1809)、Beethoven(1770～1827)等,各作大曲(Sonata—今译奏鸣曲)、大乐(Symphonie—今译交响曲)、房中乐(Kammermusik—通译室内乐，三种至八种乐器合奏的乐曲)很多。一面 Händel (1685～1759)又作了许多神乐(或名祭神乐，Oratorio—今译清唱剧、神剧)。而音乐会演奏的材料年年加多,不限于音乐会曲了。

音乐会之种类 既然演奏的不单是音乐会曲，所以近日的音乐会已经分开大乐音乐会、寺院音乐会、军乐音乐会、房中乐演奏、钢琴音乐会、提琴音乐会、独歌、合歌同各种乐器的独奏十几种之多。德京柏林算是世界上音乐会最多的地方,一个音乐季(Konzert-season) 内 (从 10 月到翌年 3 月)，每天总有大小音乐会十几个(我有一年在柏林也听过二百多个音乐会)。就是 Leipzig (莱比锡)一城,还没有北京大,在音乐季内每晚也有三四个音乐会(音乐学校、音乐堂附近的地方叫音乐会区,各街道都用音乐家的名字)。巴黎、纽约音乐会的情形大概同莱城。伦敦音乐会较少。

音乐会之历史 细研究他们音乐会这样发达，也并非一朝一夕的事。两百年前，欧洲还没有公开的音乐会。16世纪的音乐会，不过几个音乐家聚在一块私自演奏。此外，在各国宫廷也遇有大典礼然后举行一回。就是寺院音乐会也要到大祭礼这天才开一次，并且非常郑重。17世纪末，John Banister⑬、John Britton⑭、Robert King⑮等在伦敦开的音乐会，总算第一次公开的。1700年以后，在德国、瑞士、瑞典的音乐协会(Collegium musicum)，初时会员并不多，规模也很小，因为当会员的热心，逐渐订出好规则来，研究、演奏都有一定的时候，因此会员也渐渐增多，会务渐渐发达，他们不独实现了一种音乐会生活的过渡时代，并且建设了好几家音乐学校出来。

音乐会是一种实业 自从1727年Philidor⑯在巴黎组织祭神音乐会(Concerts spirituels)之后，音乐史为之别开生面，而真正公开的音乐会也从此开一个新纪元。一直到19世纪，象得商业发达的样子，音乐会也成了一种伟大的营业。现在欧美各大城的大音乐堂，多半是合资开的，音乐季内聘请著名音乐家、音乐队演奏，获利甚多。这种音乐堂大的可坐几千人，小的亦可坐几百人，单赁给人家用两三点也收回租钱不少(多则千余，少亦百余)。经营这种事业的以德国最盛。我想起莱比锡(Leipzig)Gewandhaus⑰(音乐堂的名)音乐会的历史，它不过是由大学生组成的音乐协会发起的，现在每年开的大乐音乐会(Symphonie Konzert—今译交响乐音乐会)有二十二次，房中乐演奏十次，是德国最有名的音乐会。外国人到德国学音乐的，必定要听过Gewandhaus的音乐会，方能批评音乐。我们北大既然附设了一个音乐研究会，就有了一个基础。我很盼望会员诸君努力研究，总要做到Gewandhaus音乐会的地步，那么这个会就不至于空设了。

不过，关于开音乐会，我们先要知道的事有几件：(一)看乐器音量的大小，不能令其同在一个音乐堂演奏(譬如音量小的乐器，不应该在大音乐堂演奏)。(二)未出演之前应该多次练习。(三)要注意音乐堂的位置(本京青年会大堂地位甚劣，因为两面靠街，

窗户太薄，演奏时外边的汽车声、人声比乐声还大)。(四)会场内的秩序。譬如一曲未终，不应该许人出入，更不应在会场卖物(德国音乐会场更整齐，连帽子、外套都不许带进去，另设一处专替人看管衣帽)。(五)座位要分第几行第几号，免致人争座位。以上几条看起来象是很小的事，若是不注意，就是好的音乐会，也会减去几分色彩了。

---

* 本篇原载1920年8月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第5、6号合刊。

① 加布里埃利(Giovanai Gabrieli, 1557～1612)，意大利作曲家、风琴家。

② 阿德里亚诺·班基耶里(1568～1634)，意大利作曲家、风琴家、理论家、诗人。

③ 维亚达纳(Lodovico Viadana [Lodovico Grossi]，约1560～1627)，意大利作曲家。

④ 指二声部至四声部。以下凡"×重音"之"重音"，均指声部，不再加注。

⑤ 乔瓦尼·加柯莫·阿里戈尼，17世纪意大利风琴家、作曲家，曾在奥皇费迪南德二世和三世的宫廷工作。其他不详。

⑥ 博农奇尼(Giovanni Maria Bononcini, 1642～1678)，意大利作曲家、理论家。

⑦ 朱塞佩·托雷利(1658～1709)，意大利作曲家。

⑧ L. 格里高利(Giovanni Lorenzo Gregori, 1663～1745)，意大利小提琴家、作曲家、理论家。

⑨ 格奥尔格·穆法特(1653～1704)，德国作曲家、管风琴家。详见作者《近世西洋音乐史纲》一文前编第一章第(3)之(四)介绍(本文集第184页)。

⑩ 疑为《Exguisitioris Harmoniae Instrumentalis Gravijacandae Selectus》(《精选器乐曲》，穆法特作)之误。

⑪ 阿尔比诺尼(Tommaso Giovanni Albinoni, 1674～1745)，意大利作曲家、小提琴家。

⑫ 维瓦尔蒂(Antonio Vivaldi, 1675～1741)，意大利小提琴家、作曲家。

⑬ 约翰·班尼斯特(约1630～1679)，英国作曲家、小提琴家。

⑭ 其人未详，待考。

⑮ 罗伯特·金，17世纪末、18世纪初的英国作曲家，其他不详。

⑯ 菲利多尔(Anne Philidor, 1681～1728)，法国作曲家。

⑰ 莱比锡音乐厅。直译为布业大厅，因该处1881～1885年间曾作为布业公会会址而得名。

华夏歌名之由来*

民国2年，教育部除出示征集国歌歌词，另函请国内词章大家赞助此事。章太炎①先生得书后即作成。此歌遂至教育部，然未尝命名也。至本年4月，教育部始决定采用《卿云歌》为国歌，且嘱余作曲。余本不赞成用《卿云歌》词为国歌，但对于教育部有作曲之义务，故为服务起见，勉强作成一曲。而对于太炎先生之作又深表同情，故又为之制谱，以备海内音乐大家之指正。是歌既未经教育部审定，直不能命为国歌，然又不能无一名目。查太炎先生当时致教育部函内有"今之所作先述华夏名义"语，故遂以"华夏"名之，想太炎先生见之或不以余为谬妄也。兹寻出民国2年太炎先生致教育部函原文，录出如下：

"敬复者：三月六日接奉公函以国歌相属，兹事体大，非卿云属辞，夔牙度曲，固不足以舒我国光。古人往矣！宁敢多让，其间利病，如有可知：太雅则不能求妇孺解喻，过浅则无以增国家光荣。偏主华政，未足宏我汉京；专言光复，未足调和殊类。今之所作，先述华夏名义，次及古今文化，然后标举改革，乃及五族共和。言皆有序，文亦易了。若夫合之声律，亦有高朗之音。然此事固别有所属，非吾侪所能自定也。鄙意文辞工拙易以辨知，至于被之管弦，谐之律吕，非俗师所谱者所能办。以不佞所闻，有山东诸城王露②，为中国音乐家第一，自俗乐胡琴、琵琶，俗歌二黄、梆子，上至琴瑟编钟古音雅奏，皆能为之。嗣游日本，专肄音乐，西方声律悉能辨及微茫，日本人同学者皆敬重之。光复后已归山东。若征入部中，令定宫谱，庶足以彰盛音。而文辞工拙相同者，孰用孰舍，亦可以

是取法矣。”(下略)

观此，太炎先生之意固愿王心葵先生为之制谱。予未识太炎先生，又未得同意，遽为之制谱，诚未知其当否？唯望太炎先生有以正之。

兹将歌词原文再录于后：

“高高上苍　华岳挺中央　夏水千里　南流下汉阳　四千年文物　化被蛮荒　荡除帝制从民望　兵不血刃　楼船不震　青烟不扬　以复我土宇皈章　复我土宇皈章　吾知所乐　乐有法常　休矣五族　毋有此界尔疆　万寿千岁　与天地久长”

---

* 本篇原载1920年8月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第5、6号合刊。作者以章太炎词所谱《华夏歌》曲谱(钢琴伴奏与歌唱谱)，载于该《音乐杂志》第1卷第4号(1920年6月30日)。

① 章太炎(1869～1936)，字炳麟，号太炎，浙江余杭人，是著名的民主革命家、思想家，时人尊其为“国学大师”。

② 王露(1877～1921)，字心葵，山东诸城人，古琴家，曾留学日本学音乐，归国后在济南组织“德音琴社”，后受聘任北京大学音乐研究会导师。

中西音乐的比较研究*

今天讲的并不是音乐的高深学理，也不是精巧的技术，不过想把研究音乐要知道的几件事来讲一讲，让一般喜欢研究音乐的有一点把握，不致白费工夫，得不偿失。因为近日学校，教唱歌的常常有误会的地方，这并不是教员的错，而是他的师承不够，因为我们中国已经一千多年没有办过一间音乐学校了。现在的唱歌教员多半是师范毕业的，但是唱歌一科在师范学堂是向来不注重的，简直叫它做随意科也未尝不可。以这种不注重的随意科修了资格，来当音乐专科教员，不用我说，人人都知道是不行的。但是，音乐同唱歌于美育很有关系，我们不能因为政府不注意音乐教育（就是有一两个人知道这件事很要紧，也想不出法子去筹一宗款来办一间音乐学校），就不研究音乐，或者听他们以讹传讹教下去。所以我很希望爱音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究。无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的；最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐）单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。我今天讲的就是音乐的比较研究法。

一、音乐教授法的比较

第一，音乐传授的法子是怎样？

历史上，我们周朝算是最重音乐教育的时候。然而，"成均"（相当乐科大学）的教授同乐官多半是盲人，他们因为没有眼睛，所以他们传授音乐的法子，自然是专用耳朵。不单教乐器是这样，就

是指挥的(乐正),也用柷(始乐用)、敔(止乐用)、搏拊(状如圆枕,外蒙以皮,内实以糠,右手重拍曰搏,左手轻拍曰拊)、牍、雅种种器具,或用手打,或撞击地上(近代用的拍板,也是两板互击),不外想教演奏者听出个拍子来,因为他们没有眼睛,不能看见在空中指挥。但是这样教法很容易不精确,学者若是没有好的耳朵,而又不讲究记谱的法子,就是有极好的音乐,也很容易失传了。我们自从有了这段盲人教音乐的历史以后,不独不改良记谱的法子,并且一路相沿下来,有眼睛的人传授音乐,也用盲人的教法(就是偏重听授),中间有用字谱教的,也不过记其大概,详细的地方,还是要学者去听。同是一个乐曲,人人演奏都有不同的地方,永远不能统一的。所以中国的好乐曲都因此失传了,诸君看看可惜不可惜呢?

在西洋各国没有这种历史。西洋的盲人,也有精于音乐的,但是古代音乐教育权不在盲音乐家手里,所以他们自古传来的音乐,就比较确实得多。自从9世纪以后,并且发明谱表,记谱的法子一天进步一天,15世纪以后的音乐,都能保存,并且演奏能统一,同是一个乐曲,处处人人奏法一样,这就是讲究记谱法的结果。我们中国的音乐家,因为不肯研究记谱的法子,就是作了许多美曲,会了许多技术,若是找不到一个好耳朵的学生或朋友,他的乐曲同技术就会失传啦。所以伯牙因为钟子期死了,就不再弹琴。假使伯牙会用好的法子把他的乐曲记起来,我们今天不是还可以有听听他的音乐的机会吗?

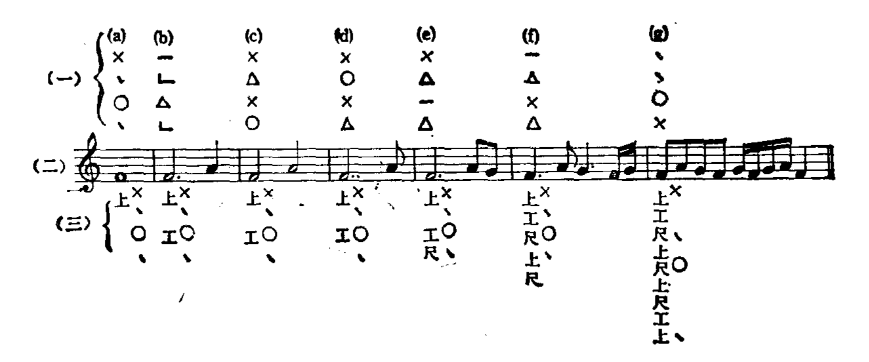
二、乐谱的比较

但是我们不能说中国没有乐谱,不过拿近代西洋乐谱比较起来,就觉得有许多不完全的地方。我现在把中西乐谱开列几个比较表在下面。

(甲)是记音的符号①:

		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
1	中国古代十二律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
2	古希腊记音用字母 歌曲用	K	I	H	Ƶ	Γ	Ψ	Φ	T	Σ	Π	O	M
	古希腊记音用字母 器乐用	≺	<	>	⊏	N	ς	F	ㅋ	C	Ɔ	K	7
3	5世纪后东罗马记音阶法	∂3		9		⟍	ㄟ		ʒ		9		⟍
4	唐朝笛色字谱	合		士		乙	上		尺		工		凡
5	Hucbald(840—930)的记法	ㅋ		F		f	I		F		F		И
6	9世纪末记音用的字母	A		B		C	D		E		F		G
7	宋朝笛色字谱（在括弧内者姜白石用）	合	下 四 (四)	四	下 乙 (下一)	乙 (一)	上	勾	尺	下 工 (T)	工	下 凡 (儿)	凡
8	朱熹用的字谱（见《朱子全书》）	ム	マ 四 下	く 四 上	T 一 下	⊥ 一 上	上	乙	人	T 工 下	上 工 上	儿 凡 下	刂 凡 上
9	明朝笛色字谱	合	背四	四	背一	一	上	勾	小尺	哑工	小工	哑凡	小凡
10	近代用五线谱记法												

（乙）是时值记法：



上表第一行是我国工尺字谱时值的记法，第二行是把第三行记的翻作五线谱。第一行记法暂时开列七种（其实不止这数目），不过时值都是一样，所以第三行记法，是随便用第一行(a)种的记号记上，其余用别种记号，如 - ㄴ△ㄴ，或×○×△等，自然可以类推。

我们单把这两个例子比较一看，就知道五线谱统一的好处，还有八分加点音符(♪.)同十六分加点音符(♬.)三十二分加点音符(♬.)三种，用中国的记法是写不出来的。此外，中乐谱所谓跳板(记作IX)，有休止之意，但是远不如西乐谱休止符记法的完全了。(参看《音乐杂志》第5号《普通乐理》第21至第23例②)。

我们单看这两个表，就知道绍兴以前中国的记谱法并不让西洋，不过自从绍兴末年废止教坊(相当今日的音乐学校)之后，一直到现在，记谱法一点进步都没有，这就是政府不提倡音乐教育的结果。他们西洋自从11世纪Guido③发明五线谱之后(详细要看音乐史)，记谱法已经焕然一新，到了12世纪又发明度量音符(Mensural-noten-schrift——今译有量音符)▜■◆(第一种叫Longa—长音符，第二种叫Brevis—二全音符，第三种叫Semibrevis—全音符)三种，同他们的连合形(譬如 ▜ ▜ ▜ 等)，记谱法已经进一步。1450年以后，再用空白音符同加点音符(如 ▫▫·◇◇· 等)，记谱法又进一步。但是这种方的音符，仍然嫌它不便抄写，所以从16世纪以后，写本的乐谱逐渐改用圆的写法，方的音符就逐渐废止了(但是印的乐谱到18世纪末还有用方音符的)。这种改良乐谱的事情，若是这九百年间，我们政府奖励研究音乐，我想我们中国人，也可以做得到的。但是他们欧洲人既然改好，并且各国都已经采用了，那么我们也可以采用它。这是我盼望的第一件事。西洋的记谱法可以采用，西洋的音乐教授法也可以采用啦。

三、乐器的比较

第三，是乐器的比较。乐曲的进化，同乐器的构造也是很有关系的。西洋有复音的音乐，因为9世纪的时候已经有风琴(这种风琴的构造和今天我们常见的不同，它的发音管没有簧的，我们学校用的风琴是有簧的，但是键盘是一样的)。因为有键乐器(风琴、钢琴的总名)，最便于奏音阶同复音的音乐，所以西洋作曲家就作出许多用音阶组织成的乐曲(就不是全曲都用音阶组成，也有一部分

或乐曲的动机——Motiv——是用音阶的)，同复音的歌曲。有键乐器还有一个便当的地方，就是从最低的音到最高的音都做好的，并且从头一个音到末了一个音可以用半音的奏法按出来。因为风琴的构造有这样便利，所以西洋作曲家同造乐器的，都想法子把各乐器都做成能奏半音阶，一面尽力把各乐器的音域扩大，最新式的风琴可以奏九十七个音，所以各乐器都以风琴为标准(西人叫风琴做乐器之王)。我们中国没有这段风琴历史(元朝时候从西洋输入过风琴一次，但是为数不多——十个八个的样子——并且放在宫廷作装饰品用，有时祭神也用来演奏，叫做“兴隆笙”。后来经郑秀改良过一次，叫做“殿廷笙”，可惜不久就废去，因为这乐器单放在宫廷，并没有传出来)，并且一千多年没有人研究改良乐器，所以现在用的乐器，还是同前一千年用的一个样子，音域最广的乐器也不过能奏三十几个音，管乐器多半不能吹半音阶；作曲的人又不大研究乐器的构造，所以要迁就乐器来作乐曲。乐曲既然为乐器所限制，一定难望其有复杂的发展，所以乐器的构造同乐曲是有关系的。

四、音阶的比较

第四，是音阶的比较。乐器的构造没有发达以前，乐曲用的音阶，大概为乐器所限制。但是乐器构造已经进步之后，乐曲用的音阶，又操自作曲家之手了。从前(15、16世纪以前)欧洲寺院音乐用的音阶，并不止硬调、软调(就是长音阶、短音阶)两种(参看《音乐杂志》第7号《普通乐理》第四章“丙、寺院音阶”)④。自从16世纪以后，作曲家爱用硬调、软调，于是那五种古音阶逐渐废去不用。中国音乐以用五声音阶的最多，七声音阶有宫调、商调、角调、徵调、羽调、变徵调、变宫调七种，后六种是从头一种推出来。譬如：仲吕宫调是从上字到上字(就是从F到F)，一个黑键都不用，这七个音由下而上，有宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫等名目(丙表之一)这个音阶刚同欧洲古音阶的Lydian(——今译利第亚)相当。朱载堉叫它做正调。从这音阶的商音起(就是以商为宫)，由尺到尺(也

不用黑键)，就是商调；因为这七个音都在仲吕均(读作"韵")内，所以又叫做仲吕商调(同欧洲古音阶 Mixolydian--今译混合利第亚调式一相当)。(见丙表之二)其余角调、变徵调、徵调、羽调、变宫调都是照这法子，从仲吕宫调的角音、变徵音、徵音、羽音、变宫音起排成的(见丙表之三、四、五、六、七)。总而言之，七声音阶不外这七种。现在西洋音乐用的，只有硬调、软调两种，这两种刚同我们的徵调、角调相当。此外，古乐中间有用羽调的，不过很少。中国音乐除五声音阶之外，最多用的是仲吕羽调，同仲吕宫调(近日学校唱歌集记这两种调，都用的西洋F硬调——即长音阶——调号，其实不对，因为这两种音阶并没有用下凡音——即变B音)，其次是徵调、角调。俗乐曲也有用商调同变宫调的，但是变徵调还没有发见，我想一定是有的。因为现在中国的音乐乱杂得很，还没有大作曲家来整顿它。不过单就宫调、商调同变宫调的乐曲，已经有一点历史的价值。因为西洋音乐早已不用这种音阶，如果我们把用这种音阶的乐曲搜罗起来，用五线谱翻译它，很可以留来作音乐史的材料，这种材料在西洋找不到的。我现在把宫调(丁例)、羽调(戊例)、商调(己例)、变宫调(庚例)各录一例如下。我们细细研究羽调同宫调的关系，变宫调同商调的关系，刚和软调同硬调的关系(就是角调同徵调)一样，前者比后者都是低一个小三度。

五、译　　谱

还有一件事要注意的，就是译谱。我们不独把中国谱译作五线谱要注意，就是把五线谱译作简谱也要注意，不然，就很容易闹出笑话来。没有译谱之前，要有分辨曲调的知识。想得这种知识，非先研究普通乐理不可。最好能粗通和声学，然后着手译谱，因为音乐到底是一种专门的技术，不是随随便便可以对付过去，拿来作消遣用的。民国4年5月23日，北京政府颁布一首国歌(政事堂礼制馆刊行)，听说这歌词是荫昌⑥ 作的，曲谱是一位昆曲家作的，由一位军乐队长译成五线谱，颁布各学校歌唱。岂想这位军乐队

长，不独不会看昆曲曲谱，并且连他自己吹的筚篥（clarinetto—今译单簧管）用改调记谱法也不知道（♭B 的筚篥记谱是高记一音），于是把他译成的五线谱译作简谱，注明 C 调；他已经译成的五线谱明明是 ♭B调，而记简谱的时候，竟用 7 代 1，其糊涂可以概见。此外如"宇宙"两字分开来唱，当中硬插入一个休止符，尤显出本人不谙句读。第八节的三连音符，第九节用的三十二分音符，又同节"山"字用的 G 音，都是原谱所未有；其余还有几处译错，读者细细一比较，就可以看出来。这歌以原来工尺字谱为主，译谱（甲）是某军乐队长译的，（乙）是我拟的译稿。北中国堂堂用的国歌，竟闹出这种笑话，军乐队长的无学不足为奇，但是北方政府当时竟没有一个能译谱的人，北方学校唱歌教员，也不见有几个人出来，依据乐理反对这种译谱法，一面将错就错，一路教下去，真是可怜，这都是政府无学的结果。我盼望研究音乐诸君，同爱乐诸君，如果想把中国曲谱译作五线谱，就要先研究普通乐理，方才有点把握。此外，还有一个黄钟音问题，我已经在《普通乐理》第一章第三节说过（见《音乐杂志》第 4 号⑥），今天可以不谈了。

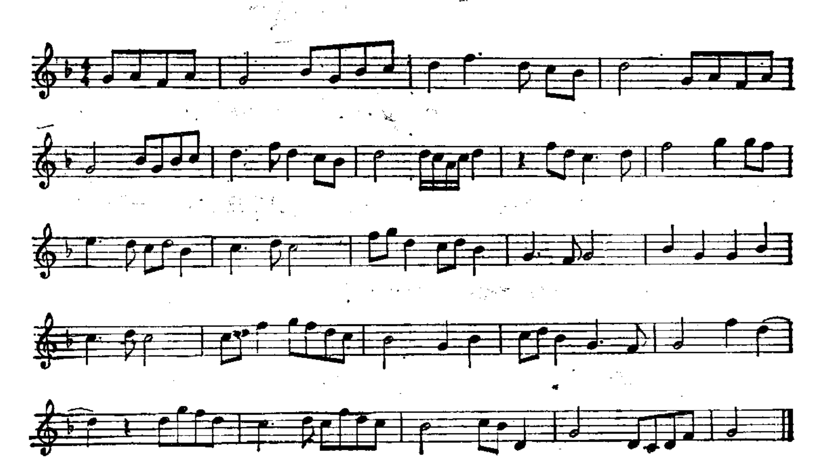
（丙）



（丁）凤求凰（仲吕宫调）



（戊）万年欢（无射羽调）



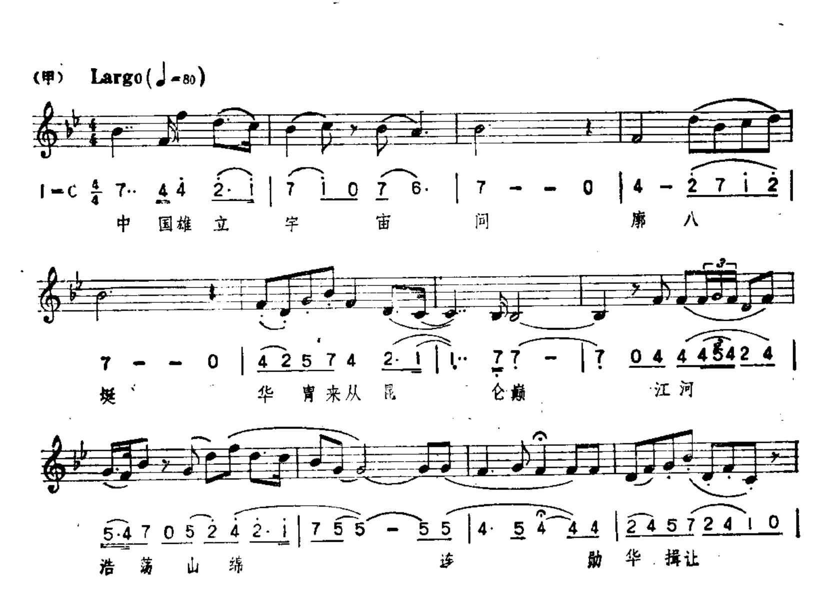
（己）叠 落（无射商调）

（庚）女地狱（仲吕变宫调）

（a）此种记法表示依照前节再奏一回之意，余仿此。

國樂樂章（原文）

中國雄立宇宙間
廓八埏
華胄來從崑崙巔
江河浩蕩山緜連
勲華揖讓開堯天
億萬年



4 – 2 0 | 7 6 7 – | 4 – 2 1 2 4 | 7 – – 0 ‖

开 尧 天 亿 万 年

乙）



---

* 本篇原载1920年10月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第8号。

① 下表5项Hucbald，译作：赫克包尔德（约840～930），法国僧侣、理论家。

②④⑥ 《普通乐理》为萧友梅所撰，内容包括：总论、第一章音名、第二章乐谱、第三章音程、第四章音阶、第五章音乐发达的梗概等，自1920年6月30日起至1921年9月30日，连载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号、第5～6号合刊、第7号和第2卷第7号。本文分别提到的参看该文有关谱例与章节，依次见上述《音乐杂志》之第1卷第5～6号合刊（1920年8月31日）、第1卷第7号（1920年9月30日）和第1卷第4号（1920年6月30日）。又，文中所述"寺院音阶"，指church modes，今译"教会调式"。

③ 圭多（Guido d'Arezzo或Guido Aretinus，约995～约1050），法国理论家。

⑤ 荫昌，满洲正白旗人，曾任北洋政府总统府高等顾问、侍从武官长、参谋总长等职。他为《国乐乐章》作歌词，以及下文提到的有关谱曲、译谱等史实待考。

近世西洋音乐史纲*

目　次

(15) 有槌钢琴

后编 新时代(1750年以后)

第六章 新时代的模范作曲家

(16) Franz Joseph Haydn(弗朗茨·约瑟夫·海顿,1732～1809)

(17) Wolfgang Amadeus Mozart(沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特,1756～1791)

(18) Ludwig Van Beethoven(路德维希·范·贝多芬,1770～1827)

(19) 其他各国的著名作曲家和钢琴家

(一)Luigi Boccherini(卢伊吉·博凯里尼,1743～1805)

(二)Muzio Clementi(穆齐奥·克莱门蒂,1752～1832)

(三)Johann Baptist Cramer(约翰·巴普蒂斯特·克拉默,1771～1859)

(四)Johann Nepomuk Hummel(约翰·尼波默克·胡梅尔,1778～1837)

(五)Karl Czerny(卡尔·车尔尼,1791～1857)

(六)Ignaz Moscheles(伊格纳兹·莫舍莱斯,1794～1870)

(七)John Field(约翰·菲尔德,1782～1837)

近世西洋音乐史纲

前编 乐曲发达时代(1600～1750)

第一章 德国作曲家

(1) Händel(1685～1759)

Händel在本国的生活 Georg Friedrich Händel(乔治·弗里德里克·亨德尔,英国书作George Friderick Handel)1685年2月23日生在索逊国(Sachsen——今译萨克森,德国联邦之一)的哈雷市(Halle—今译哈勒),1759年4月14日死在伦敦。他的父亲原来是宫里的一个理发匠,得过侍从医师的官衔的。他的父亲同一个牧师的女儿(名叫Dorothea Taust②)结婚的时候已经六十三岁了。Händel(以下用H.代)自小就有音乐天才,但是他的父亲不喜欢.

他学音乐，等到索逊(Sachsen-Weissefenls 萨克森-魏斯费耳斯)某公爵都佩服这八岁小孩奏风琴，并且要帮助他学成音乐的时候，H. 的父亲也不得不赞成。自从这时候起，H. 跟他的同乡查厚(Zachau③)风琴师受正当的音乐教育。1697 年他的父亲死后，留下的遗嘱，仍然希望他学法律，后来到 1702 年他真进了法科，同时又在一个大教堂里当了风琴师一年。过了这一年之后，H. 决意离开家乡出外找事，开开眼界。当时在德国里边音乐最好的是汉堡市(Hamburg，因为自从 1678 年德国歌剧在那里的缘故)，所以 H. 就到那里去(1703 年)。在汉堡找到一位乐友名叫马提孙 (Mattheson④，当时的音乐著作家)。H.替汉堡市作了四套德国歌剧(但是当时都用意大利文作的)就是：

«Almira»、(«阿尔米拉»)«Nero»(«尼禄»)(都是 1705 年作的)，«Daphné»(«达夫尼»)、«Florindo»(«佛罗林多»)(都是 1707 年作的)。这四套歌剧当中最好的结果是«Almira»。当时汉堡的歌剧著作家 Keiser⑤ 看见，就生了一点嫉妒心，把 «Almira» 和 «Nero»两套歌剧的词略为改变，另外作曲歌唱，岂想弄巧成拙，大失所望，连在汉堡都站不住了。

Händel 在外国的生活 1706 年，H. 给意大利某公子 (Gian Gastone de Medici—今译梅迪契的吉安·加斯托内亲王)请到意大利去住了三年，起初在 Florenz (佛罗棱萨)住，后来在罗马住，认得当时意国作曲家 Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, 同许多音乐家。在意大利又作了几部歌剧(«Rodrigo» [«罗德里戈»]、«Agrippina» [«阿格里毕那»]等)，同 Oratorium («La Resurrezione» [«复活»]、«Trionfo del tempo e disinganno» [«时间与幻灭的胜利»]等)，因此人家都知道他是作曲家。1710 年，H. 头一次去伦敦，1711 年又回到德国，就 Hannover (汉诺威)选帝侯的聘，做他的宫廷乐师。但是从 1712 年起，H. 就长住在伦敦，因为他在伦敦住了差不多有五十年，所以英国人说他归化了英国，简直不认他作德国人；但是在德国音乐界又不承认他是英国人，一来因为 H. 生长在德国，二来因为他作的曲完全有德国的精神。在我们一

方面，只管研究他的著作同他在乐界做的事业就够了，不必因国籍问题费去许多笔墨的。现在我把他在英国的生活来讲一讲吧。

17 世纪末的时候，意大利歌剧已经输入到伦敦，刚刚这时候，H. 从意大利来，并且是当时因为作歌剧在意大利有了名誉的，又因为他用十四天的功夫作好一套歌剧«Rinaldo»(«里纳尔多»)，立刻出演，所以伦敦人非常欢迎他。1713 年作的«Utrechter Tedeum»(«乌得勒支感恩赞»)也很受英人的欢迎，简直当他做复生的 Purcell(Purcell 是 17 世纪末的英国国民歌剧著作者，死于 1695 年)。英王后 Anna⑥看见他的著作这样好，批准每年赐他年金二百镑。但是 H. 因此又得罪了 Hannover 的选帝侯，因为这侯爵同英王后当时刚刚不和的缘故。等到 1714 年英王后死了，Hannover 选帝侯去伦敦承继王位的时候，余怒还未息，对于 H. 始初还装作完全不认识他的样子，后来 H. 作一夜曲(Serenade—今译小夜曲)送他，然后方才相好如初。1716 年，H. 同英王(佐治一世⑦，就是以前的选帝侯)回 Hannover，H. 在那里还作了一套德文的"苦难乐"[Passion ——今译受难曲]，说明见本章"(4)"之"(五)")。返回伦敦之后，仍然从事著作。到 1719 年，H.在伦敦创办一间歌剧学校(Royal Academy of Music— 今译皇家音乐学院)。这种伟大计划竟由私人发起，英王也不过补助一千金镑。H. 一面尽力办理这个学校，一面从事作歌剧。学校的成绩，平均看来并不坏，不过到1728 年，因为经费困难，卒之要解散了。在后，H. 同人合份再办一个歌剧学校，也不过办了五年，仍然困于经费，再要解散。以后 H. 遂专心作曲。1741 年双目不明，不能作曲，但是仍然担任演奏的一部分。他临死前八天，还指挥演奏他的 Oratorium«Messiah» (清唱剧«弥赛亚»)，即此一端，可以见得 H. 对于音乐如何热心了。

Händel 的著作 Händel 的著作有 Oratorium，歌剧，颂歌(Anthem—今译赞美歌)和各种器乐乐曲。其中最出名的是他的 Oratorium«Messiah»(1742)，«Israel in Ägypten»，(«以色列人在埃及» 1736～1737)，«Judas Maccabaeus»(«犹大·马加比»1746)，«Gelegentliches Oratorium»(«应时清唱剧»1746)，«Jephtha»

(«耶夫塔»1751)。H. 作的歌剧虽然不少，但是比之 Oratorium 就差得多。器乐乐曲有 12 首 Sonaten（奏鸣曲，小提琴、低音提琴用），13 首 Trio Sonaten（三重奏鸣曲，两个小提琴，或两笛、两洋唢呐⑧同一个低音提琴用的），6 首 Concerti Grossi（唢呐音乐会曲——今译大协奏曲），5 首乐队音乐会曲（Orchester Konzerte——今译乐队协奏曲）。20 首风琴音乐会曲，12 首弦乐器用音乐会曲，同许多钢琴、风琴用的 Suite（连曲——今译组曲）、Phantasie（幻想曲）、Fuge（赋格曲）等。他的著作共有一百本，从 1859 年到 1894 年，Friedrich Chrysander⑨替他出版的。但是我们不要忘记 H. 著作的特色，是注重表面的生活，并且能投当时听众的嗜好和要求。他的著作在英国到现在还常演奏的（在德国常演奏的就是上列几种 Oratorium 同若干器乐乐曲）。总之，Händel 五十六到六十六岁十年间的著作，都是不朽的模范著作。因此音乐史家都叫 Händel 做模范作曲家。

H. 的人格 所作«Messiah»的演奏都用作慈善目的（孤儿院最多）。遗嘱捐千磅助穷音乐家。救济其师母 Zachau，尽孝于其母。H. 极信宗教，故英人极崇拜他，以其老年尚担任演奏也。

(2) J. S. Bach (1685～1750)

Bach 的事略 德国的老模范作曲家除了 Händel 之外，第二个就是 Johann Sebastian Bach（约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，1685 年 3 月 21 日生在德国 Eisenach［埃森纳赫］市，1750 年 7 月 28 日死在 Leipzig［莱比锡］）。

Bach 一族在 17、18 世纪的时候，算是最懂音乐的，因为他们累代从小就受音乐教育，他们一家父子兄弟叔侄合奏的时候，都是认真演奏音乐，并不是拿来当消遣的。J. S. Bach（以下用 B. 代）的研究同他的著作，尤其有系统，所以能够成一个模范作曲家。我们现在把他的事迹略为讲一讲。

B. 的父亲 Ambrosius B.⑩本来是市的乐师，但是 B. 少时很不幸，九岁就死了母亲，十岁又死了父亲，这个孤儿于是单靠他的胞兄 Christoph B.⑪教养他。他的哥哥原来是 Johann Pachelbel

(约翰·帕赫贝尔 1653～1706，当时的风琴、钢琴师)的学生，现在教他弟弟音乐。

B. 自从这时候起，就很热心研究音乐，他哥哥所藏的钢琴曲集(当时出名作曲家作的)，本来不许他抄写的，他也偷出来在月亮底下抄写。

B. 十五岁得到一个免费学额，进了 Lüneberg(吕内堡)的"Michael's Schule"(密卡耶理氏学校——今译米夏埃尔学校)，受到该校教授 Georg Böhm⑫ (当时的风琴师)很大的熏陶。B. 因为 Lüneberg 离汉堡(Hamberg)不远(约 130 华里)，所以常常走路到汉堡听 Reinken(赖因根)同 Lübeck⑬(当时的著名风琴师)的演奏。

B. 十八岁的时候(1703 年) 头一次受了索逊王子 Johann Ernst⑭ 的委任，做他王府里私教堂的提琴师；做了不过几个月，他就不干，去当Arnstadt(阿恩斯塔特)新教堂的风琴师，从这个地方，他又常走路到 Celle(策勒)听法国 Lully(1632～1687) 作的曲。1705 到 1706 年，B. 又走路到 Lübeck(卢卑克，160 余华里)听 Buxtehude(布克斯特胡德，1637～1707)的风琴演奏。B. 因为听这风琴演奏，几乎给人撤了他的差事，因为他听得太高兴，过了假期也忘记了，后来人家知道他的确有音乐天才，又宽恕了他。1707 年，在 Mühlhausen(米尔豪森)当风琴师。1708年，当 Weimar 公爵⑮ 的宫里风琴师，一直到 1714 年，升任宫里的乐正。1716 年，在 Anhalt 侯爵⑯ 那里当乐正，所管的多半是乐队同房中乐，所以，B. 在这里作的房中乐曲最多。

1723 年，B. 回到 Leipzig 城的 Thomas (托马斯)学校当歌队指挥者(Kantor —今译合唱指导或乐监)，又兼任该地大学的乐师，一直做了二十七年。他的著作力，在这时期内最能发展。他因为写谱过多，到了晚年双眼逐渐失明，后来卒之盲了。

B. 结婚两次，头一次(1707)同他的堂姐(同曾祖的)结婚，养了三个儿子；1721 年，(前妻死后第二年)又同一个乐师的女儿 Anna Magdalena Wilcken⑰ 结婚。B. 一共有六个儿子、四个女儿。B. 一家都很贫苦，而以 J. S. Bach 尤甚，因为他子女太多。不

过 B. 未尝因为他的贫苦减去了他的研究音乐的兴味，他不独是个模范作曲家、风琴演奏家，并且是一个顶好的教员，所以他的学生，对于他感情很好。他的学生中最出名的，除了他的长子 Friedemann Bach ⑱， 次子 Philipp Emanuel Bach⑲（省写作 Ph. E. Bach）之外，还有 Krebs⑳、Kirnberger㉑、Doles㉒、Altnikol㉓、Kittel㉔ 几个人。Ph. E. Bach (1714～1788) 著作很多，算是最能承继父志的。

Bach 的著作 Bach 的著作由"Bach Gesellschaft"(Bach 公司——今译巴赫协会）出版的（德国 Leipzig 的 Breitkopf und Härtel—莱比锡的布赖特科夫和黑泰尔[音乐出版公司]印行)，共有 59 卷，分开 13 部如下：

I. Kirchenkantaten(教堂康塔塔)19 卷，补遗 1 卷；

II. Klavierwerke(钢琴曲)4 卷；

III. Kammermusik(房中乐——今译室内乐)8 卷；

IV. Kammermusik mit Gesang (房中乐有歌者——今译带有歌唱的室内乐)4 卷；

V. Orgelmusik (风琴乐——通译管风琴曲)4 卷；

VI. Werke für Orchester (管弦乐队用——今译管弦乐队作品)；

VII. Passionsmusik(苦难乐——今译受难曲)3 卷；

VIII. Motteten(经文歌)，Chorale(合唱集——今译众赞歌)，Lieder(歌集——今译歌曲集)；

IX. Oratorium(祭神乐——今译清唱剧、神剧)2 卷；

X. Messe(供奉乐——今译弥撒曲)4 卷；

XI. Hohe Messe in H moll(b 小调大弥撒曲)1 卷；

XII. Magnificat in Dur(大调圣母尊主颂歌)1 卷；Sanktus (圣哉经)4 卷；

XIII. Trauungskantaten(婚礼歌——通译《结婚康塔塔》)与 Trauerode(哀歌——通译《悼歌》)。

以上十几种著作，最要紧的就是第一种 Kirchenkantaten(寺

院合歌曲的一种)，B.费了五年功夫作的，但是只有两百首留下来。这一种歌曲，专供礼拜同祭日用的。他作了五部苦难乐(Passionsmusik)，也只有两部传下来。Bach 公司出版的第7部有三卷就是«Matthäuspassion»、(«马太受难乐»)、«Johannepassion»(«约翰受难乐»)同«St. Lucas»(«圣·卢卡斯»)。不过，末了一卷«St. Lucas»的真假，还是问题。此外，«H moll Messe»(«b小调弥撒曲»)也是Bach所作供奉乐中的最大的一部。第12部五重音的«Magnificat»也是很著名的著作。第9部的«Oratorium»(内有«Weihnachts Oratorium»——«耶稣诞祭乐»——今译«圣诞清唱剧»、«Himmelfahrts Oratorium»—«升天祭乐»——今译«升天清唱剧»、«Easter Oratorium»——«复活祭祭乐»——今译«复活节清唱剧»三种)，比较苦难乐不见得有什么逊色(以上所讲是歌曲的特色)。至于B.的器乐乐曲，风琴、钢琴同别种乐器用的有Präludium(引——通译序曲或前奏曲)，Fugen(赋格曲)，Phantasien(幻想曲)，Sonate(奏鸣曲)，Tokkate(托卡塔)，Partiten(古组曲)，Suite(连曲——今译组曲)，Konzert(音乐会曲——今译协奏曲)，Variation(变体曲——今译变奏曲)，ChoraleVorspielen(合歌曲引子——今译«众赞歌前奏曲»)等。其中最出名的是他的«Das Wohltemperiertes Klavier»(«正音钢琴曲»，也可译作«平均调律的钢琴曲»——今译«平均律钢琴曲集»)。这部曲分两卷，里头有48首Präludium，同48首Fugen(三、四重音的)。还有二重音同三重音的"Invention"(创意曲)，也是钢琴用的。总之，B.的钢琴曲，不独曲调结构细致，并且指法异乎常人，普通作曲家常常偏重于右手，但是B.两手并重，因此研究指法的想两手平均发达，必须多练B.的钢琴曲。

B.既然如此伟大，死后，人家在Eisenach买了他诞生的房子，陈列他的著作同他用过的物品，叫他做Bach博物馆，一面到处建设铜像、石像(在Leipzing、Eisenach等地)来纪念他，Berlin(柏林)、Leipzig、London(伦敦)、Paris(巴黎)、Königsberg(柯尼斯堡)各处并且有Bach协会，专研究B.的著作。他的音乐一直到

现在还给人演奏，给人研究，只有一天多一天(而以 Leipzig 为研究 B. 的中心点)，可以知道他在音乐界的势力如何大了。

(3) 其他 17 世纪的德国作曲家

Händel 和 Bach 的伟大，并不是完全设有师承的，譬如 Zachau(1663～1712)，是 Händel 的先生；Christoph Bach 是 J. S. Bach 的先生。此外，他们间接上从当时音乐家(本国或外国的)的著作得来益处也不少。不过，Händel、Bach 都有创造的能力，Bach 的研究尤其有系统，所以他们能够青出于蓝，他们的著作，能够做后人的模范。我现在把 17 世纪的德国作曲家略为讲一讲：

(一)Johann Jacob Froberger(约翰·雅各布·弗罗贝尔格，1616～1667)自小就有音乐天才，奥帝 Ferdinand(费迪南德)三世送他到罗马风琴师 Frescobaldi[25]，(1582～1643)那里学音乐，所做歌曲乐曲不少(全集三卷，在奥京维也纳国立图书馆)。钢琴连曲(Suite)的次序是由他排定的。五线谱自从 Guido 发明之后，到 Froberger 才决定采用的。

(二)Johann Caspar Kerll(约翰·卡斯珀尔·克尔，1627～1693)也得了奥帝 Ferdinand 的培植，到罗马作曲家 Carissimi[26] (1605～1674)那里研究，也留下些风琴著作。他的著作有用近世音阶系统的倾向。

(三)Johann Pachelbel(约翰·帕赫贝尔，1653～1706)也是风琴师、钢琴师，Christoph Bach 就是他的学生。所作的钢琴曲多是变体曲(Variation)。

(四)Georg Muffat(格奥尔格·穆法特，1645～1704)是研究过法国作曲家 Lully 很久的人，所以他作的曲，多用法国的装饰法。他的儿子：

(五)Gottlieb Muffat(戈特利·穆法特，1690～1770)也是风琴师，所作风琴以 Versett(过场曲——今译短诗曲，共 72 首)、Tokkaten 最多。

(六)Jan Adams Reinken(扬·亚当·赖因肯，1623～1722)原来是荷兰人，精风琴技术，在汉堡充当风琴师多年。也著有风琴

曲,及弦乐器乐曲。J. S. Bach 在 Lüneburg 的时候,常步行到汉堡听他的演奏。

(七)Dietrich Buxtehude(迪特里希·布克斯特胡德, 1637~1707)是 Lübeck 的 St. Mary(圣玛利教堂)寺院的风琴师,所作钢琴乐曲,曲体甚自由,风琴曲也有两本。因为他常在寺院开下午风琴演奏会,所以附近各国都知道他。J. S. Bach 在 Arnstadt 时候也步行去听他演奏,得他的益处不少。

(4) Motette, Kantate, Messe, Oratorium

16 世纪以后的复音音乐, 除了新教的合唱歌曲之外, 最要紧的就是 Motette, Kantate、Messe、Oratorium 四种乐曲。

(一)Motette(意语 Motetto, 英、法语 Motet)是宗教上用的复音的合唱曲,歌词用圣经语句,歌曲多由几个独立段构成,并且不用乐器伴奏的。

这种歌曲自从 Orlandus Lasso㉗ (1522~1594)以来, 始初有一定的体裁。大概分开三段, 中段多用赋格(Fuge)走法, 头尾两段是自由复音歌曲体。自从 Bach 以后, 曲中始初有加入一段几部合唱或一句独唱的短句。Motette 同 Kantate 相反, 没有吟诵(Recitativ—今译宣叙调)的一部分,歌词内容也不是叙事的。不过多数注重写情,所以也可叫它做写情的复音歌曲(宗教上用)。曲中如果有伴奏的乐器,也不过只用大风琴一种,这就是和 Kantate 不同的地方。Motette 的著作者除 Bach 之外, 还有 Heinrich Schütz㉘, Mendelssohn, Brahms(勃拉姆斯)。

(二)Kantate(意语 Cantata)

"Kantate"这个名目, 本来是对于"Sonate"(乐曲)的相对名词,就是"歌曲"的意思。大概普通所谓 Kantate 可以分开两种:

(甲)有写情性质,可以叫做颂,或赞美歌的;

(乙)同 Oratorium(见下)相近,有戏剧或叙事的内容。

Kantate 是由合唱、独唱、器乐各段交互组织而成,独唱一段大概不指定何人, 不象得 Oratoium 的样子。此外还有三种特别的 Kantate,就是:

(第一种)单音的 Kammerkantate(室内康塔塔), 单有历史的意义的。这种是由几个 Arie(歌的一种——通译咏叹调)同吟诵(Recitativ)组成, 大概用钢琴伴奏的,17 世纪初,颇盛行一时;

(第二种)教堂 Kantate(德语叫 Kirchen Kantate)。自从 J. S. Bach 作了这种 Kantate 之后, 成为祝节用不可少之音乐。这种 Kantate 常用乐队伴奏。合唱、独唱、器乐各段是这种 Kantate 的内容, 合唱曲尤为其中坚;

(第三种)是近世俗乐Kantate,比如Brahms的«Triumphlied»(凯旋歌)、«Schicksalslied»(命运歌), 同 Beethoven 作的第九大乐[29] Symphonie)末段的合歌,作曲者虽然没有用 Kantate 的名字, 也算是俗乐 Kantate之一。

(三)Messe(法语同意语 Messa, 英语 Mass)

Messe 本来是罗马法王 Gregory 一世[30]起始初举行的一种法会。当时伴奏这种法会的单音 Gregorian 歌(今译格里高利素歌), 已经构成 15 世纪中叶的(Dufay[31]以后)复音 Messe 的基础。歌的头一字到今日还保留起来。大概这种 Messe 分开六段, 有合唱,有 Arie,有复音的独唱, 但是没有吟诵(Recitativ), 都是写情的性质。16、17 世纪的复音 Messe, 或是不用乐器伴奏(所谓 A capella[无伴奏合唱]体裁), 或单用风琴伴奏。自从器乐乐曲逐渐发达之后, Messe 也占了重要的地位, 用乐队伴奏, 脱离教堂成了一种伟大独立的乐曲。Bach 的«Hohe Messe»之外, Beethoven 的 «Missa Solemnis»(«庄严弥撒曲»), Schubert(舒伯特)的«Es dur Messe»(«降 E 大调弥撒曲»),Liszt(李斯特)的«Graner Fest Messe»(«格兰节日弥撒»)都属于这类。

(四)Oratorium(意语 oratorio)

原字有"祈祷堂"的意思。这种著作原来在祈祷堂分幕演做的,因为它是一种大的叙事的戏剧,歌词大概取自历史或圣经。自

从 Carissimi 以后，把应演做的一部用"讲者"替代，因此吟诵"Recitativ"和"Arie"甚为重要。但是 Händel 作的 Oratorium，性质近歌剧，而以合唱为中心。总之，Oratorium 译它作"唱奏而不演做的宗教歌剧"（或祭神乐）也无不可。

此外，另外有一种特别的 Oratorium，就是：

（五）Passion（苦难乐——今译受难乐）

演唱耶稣受难的故事的。属于这一类顶出名的就是 J. S. Bach 作的«Matthaüspassion»。

第一章 问 题

1．Händel 与 Bach 的幼年生活如何？
2．Händel 的著作最多是哪一种？最好是哪一种？
3．Händel 所办歌剧学校的成绩如何？
4．试述 Bach 晚年的生活。
5．Bach 的著作中于指法大加改良的是哪一种？
6．Bach 的歌曲著作最出名的是哪一种？
7．17 世纪最出名的风琴师是谁？
8．Händel 和 Bach 的先生是谁？
9．Motette 和 Kantate 的区别在什么地方？
10．Messe 和 Oratorium 的性质有什么分别？
11．Passion 是什么音乐？最出名的一套是谁作的？试举其名。

第二章 法国作曲家

(5) Lully(1632 1687)

Jean Baptiste Lully（让-巴蒂斯特·吕利）1632 年生在意国 Florenz（佛罗棱萨）城，1687 年死在巴黎。本来出自法国贵族（也有说他不是法国人的，不过还是前说比较有根据），他的父亲是做磨房的。Lully（以下用 L. 代）十二岁时候到巴黎，在 Mlle. de Montpensier㉜那里做帮厨，因为他有音乐天才，升为音乐侍童，后

来因为他太轻佻，作诗讥讽王女，给人辞退了。

L. 本来是有名的提琴师，也曾从游 Métru㉝、Roberday㉞两位风琴师，做过根本的研究，所以能够给法王路易十四世选做提琴乐队的提琴师（二十四人之一）。因为他很受法王的赞赏，所以不久（1652 年）就派他做这提琴队的指挥，第二年又任命他做宫中作曲官。L. 替宫里作的宴会用舞曲不少，路易十四并且用他的舞曲亲自跳舞。因为法王这样赞许，他所以常因事应该免职的，也受到了路易十四的赦免。L. 指挥的脾气最剧烈. 他死的原因亦因为人侮辱了他的指挥竹㉟，即此一端可以想见他的脾气。他的个性最好胜，有人同他竞争的时候，他一定想法子赢人家。1669 年法王把已经许了 Perrin㊱（诗人）同 Cambert㊲（音乐家）建设国家剧院的特权，转给了 L.，叫他改良从前的计划。

L. 找到一位诗人，能采用融化以前英雄悲剧的材料和神话的譬喻的，帮他作歌剧的剧文，有时并且限制他如何作法，但是送回他很厚的报酬。L. 自己作曲，因为剧文是用法语，所以他作的歌剧，能够做成真正的法国国民歌剧（不象得 Händel 用意大利文作歌剧的样子）。但是我们还要知道的就是：没有 L. 的歌剧以前，意大利的歌剧早已输入到法国，假使没有意大利歌剧的输入，法国音乐能够不能够独立发展，还是一个疑问。L. 作的管弦乐曲最能普遍发展的是"Ouverture"（引——今译序曲）同"Balletmusik"（队舞曲——今译芭蕾音乐或舞剧音乐）两种。他作的歌剧，在法国舞台流行了有一百年之久，但自从 Gluck（格鲁克，1714～1787）的著作出现之后，就没有人演唱他的。现在我把他的歌剧名目列在下边，这都是用总谱（Partitur）印成的全集，由 Ballard 公司㊳出版的。此外由 Breitkopf und Härtel 缩印的（钢琴用），也有好几种，统在«Chefs d'œuvre classiques de l'opera Français»（法国歌剧模范杰作集——今译«法国歌剧代表作品集»）里边：

1. Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus（«爱神与酒神的节日»，1672）；2. Cadmus et Hermione（«卡德年斯与埃尔米奥纳»，1673）；3. Alceste（«阿尔切斯特»，1674）；4. Thésée（«忒修斯»，

1675); 5. Atys(«阿迪斯», 1676); 6. Isis(«伊西斯», 1677); 7. Psyché(«普绪喀», 1678); 8. Bellérophon(«贝莱罗», 1679); 9. Proserpine(«普罗塞尔品»,1680); 10. Persée(«珀尔赛», 1682); 11. Phaéton («法厄同»,1683); 12. Amadis de Gaule («戈尔的阿马迪斯», 1684); 13. Roland(«罗兰», 1685); 14. Armide et Renaud(«阿尔米德与雷诺», 1686); 15. Acis et Galathée(«阿西斯与加拉泰»,1686)。

(6) François Couperin (1668～1733)

巴黎人,他父亲Charles Couperin[39]是风琴师。Couperin(以下用C.代)一岁时死了父亲,后来跟他父亲的后任者Jacques Thomelin[40]学音乐。C.二十五岁的时候(1693),已经做宫里的古钢琴师(古钢琴法语叫Clavecin, 德语叫Cembalo—今译羽管键琴),教授法国王子。三十岁时继他伯伯的后任,在St. Gervais(圣·热尔韦[教堂])当风琴师。他有两个女儿,都是很好的风琴师(一个在某庵当风琴师;一个在法宫里当古钢琴师,兼教授王女)。

C.的著作,在钢琴音乐史上占很重要的地位。所作小曲居多,喜欢用装饰音,这种作法正是从琵琶曲[41]生出来的法国钢琴曲的特色的地方。C.所作Suite(连曲)多用特别的曲名,但是于乐曲体裁并没有很大的更改,不过把琵琶曲(指洋琵琶)稍为扩大而已。但是他的乐曲确有一种优美的风趣。J. S. Bach少年时候很喜欢学Couperin。Bach作的法国古舞曲(就是连曲),学C.的地方更多。

C.作了四卷古钢琴曲,法国名叫«Pièces de Clavecin»(«羽管键琴曲集»1713、1717、1722、1730几年所作);第3卷之后,还有四个音乐会曲,法语叫"Concerto royaux"(协奏曲)。此外还有:

1. «L'Art de Toucher Le Clavecin»(«古钢琴弹奏术»——今译«羽管键琴触键艺术»1717); 2. «Les Goûts-Réunis ou Nouveaux Concerts»(«新音乐会曲»),附Sonaten trio(三部合奏曲——今译三重奏鸣曲); 3. «Le Parnasse où L'Apothéose de Corelli»(«崇拜Corelli集»——今译«崇仰科雷利的诗文集»1724); 4.

«Concert instrumental sous le titre d'Apothéoso composé à la Mémoire Immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully» (《崇拜无比的 Lully 集》——今译《以崇仰为题的器乐曲——为纪念永垂不朽无与伦比的吕利先生而作》, 1725); 5. «Les Nations: Suites et Sonates en Trio» (《奏鸣曲与三重奏交响组曲》, 1726); 6. «Leçons de Tenèbres» (《夜课》——今译《愚昧之诫》)。

(7) Jean Philippe Rameau (1683～1764)

法国 Dijon(第戎)人 父亲是风琴师。他自小就有音乐天才，在中学学习了四年，以后就专攻音乐。十八岁时(1701 年)，他父亲送他到意大利研究。不过他对于意大利音乐甚少兴味，所以留学意国一年，就跟着一个戏剧团回法国(此时 Rameau 当提琴师)，在 Clermont(克莱蒙)某大寺当了四年的风琴师。从 1706 年以后，就长住在巴黎，这年他出版他的钢琴曲«Piecès de Clavecin»第 1 卷。在巴黎，有两个小教堂请他做风琴师，因此可以维持他的生活。1722 年出版他的和声学«Traité de l'Harmonie»。1726 年，同人竞争谋一个风琴师的事不成功。后来，找得一位美术保卫者 Pouplinière[42] (当时的大地主)，请 Rameau(以下用 R. 代)夫妇到他家住，并且要跟 R. 学作曲，又介绍他到一个很不容易进去的大歌剧院。R. 于是安心在他家里住了好几年。R. 作的头一部歌剧 «Samson» (《参孙》)，也给歌剧的院长拒绝了，因为他不喜欢歌剧内有圣经题目的。1733 年，R. 作的«Hippolyte et Aricie» (今译《希波里特与阿丽细》) 登台之后结果很好，但是因此又惹起党派的风潮。后来，R. 卒之作成真正的法国式歌剧。法王路易十五世任命他作宫中作曲官，以后专心作曲。他的哥哥 Claude[43] 是风琴师，妹妹 Katharina[44] 是钢琴师。

Rameau的著作 R.的著作以歌剧为主，器乐乐曲也有两本，«钢琴曲之后附录练指法» («Pièces de Clavecin avec une Méthode pour la Mécanique des Doigtés» ——今译《羽管键琴曲练指技术》)，可以知道他注意教授法，所以 Prof. Riemann (黎曼教授)叫他做钢琴教育家。他的著作以前有几处替他出版的，但是都不全。

近年经 Saints-Säens[45] 等校正他的全集，最为完备，由巴黎 A. Durand et fils(迪朗父子出版公司)印行，已经出版的有 11 卷(如下表 A)，第 4 卷以后都是歌剧，已出版的歌剧大概是缩小的总谱，只有歌声同两三种乐器(多是小提琴和低音提琴)伴奏。

R. 又是理论家，著有和声学及理论书籍多种(如下表 B)。他对于音乐理论根本的思想，就是想把所有各种和弦统统归在最少数的基本和弦之内。以前的理论家，当转位和弦同原位和弦是两种和弦，而 R. 把转位和弦都统一在原位和弦里边。他说 e、g、c 的和声同 c、e、g 是一样的。他起初反对意大利理论家 Zarlino[46] (1517～1590)的二元和声论，到 1737 年，又采用这说，并且把 Z. 氏的论据巩固起来。总之，Rameau 不独是 18 世纪的法国著名作曲家，并且是一个极聪明的理论家，能建设新和声系统。他的歌剧音乐比之前人作的，所用的音也较丰富。

A

I. Pièces de Clavecin (1706 年作)
II. Musique Instrumentale(器乐音乐)
III. Cantates(康塔塔)
IV、V. Motets(经文歌)
VI. Hippolyte et Aricie(1733 年作)
VII. Les Indes Galantes(«华丽的印第斯»，1735 年作)
VIII. Castor et Pollux(«卡斯托尔与波路克斯»，1737 年作)
IX. Les Fêtes d'Hebé(«青春女神的节日»，1739 年作)
X. Dardanus(«达尔达诺斯»，1739 年作)
XI. La Princesse de Navarre(«纳瓦拉的公主»，1747 年作)
XII. Nèlèe et Mithis(«奈莱和米蒂斯»，1757 年作)
XIII. Zephir(«微风»，1757 年作)

以下都是歌剧[47]，现正预备出版：

1. Platée(«普拉特»，1749)；
2. Les Fêtes de Polymnie(«波吕姆尼亚的节日»，1745)；

3. Le Temple de la Gloria(«光荣的人民», 1745);

4. Les Fêtes de 1'Hymen et de l'Amour(«婚姻之神与爱神的节日»,1747);

5. Zais(«扎伊斯»,1748 年);

6. Pygmalion(«皮格马利翁», 1748);

7. Les Surprises de l'Anrour(«爱情的奇遇»,1759);

8. Nais(«纳伊斯»,1748);

9. Zoroastre(=Samson)(«佐罗阿萨特»即«参孙»,1749);

10. La Guirlande(«花彩»,1751);

11. Acanthe et Céphise(«阿干特与雪菲斯»,1751);

12. Daphné et Eglè(«达夫尼与埃格尔»,1753);

13. Les Sybarites(«骄奢淫逸的人»);

14. Les Paladins(«游侠»),1760);

15. Lysis et Delia(«利亚斯与德利亚»,1754);

16. La Naissances d'Osiris(«欧西里斯的诞生»,1754);

17. Anacréon(«阿那克利翁»,1757)。

B

1. Traité de 1'Harmonie Reduite a ses Principes naturelles(«皈复自然原则的和声教程»,1722);

2. Nouveau Système de Musique Théorique(«音乐理论的新体系»,1726);

3. Plan abrége d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour la clavecin(«羽管键琴新伴奏法概述»,1730);

4. Dissertation sur les Differentes Méthodes d'Accompannement pour le Clavier ou pour l'Org'ue(«论键琴或管风琴的各种伴奏法»,1732);

5. Géneration Harmonique(«和声的形成»,1737);

6. Démonstration du Principe de 1'Harmonie(«和声原理论»,1750);

7. Nouvelles Réflexions sur la Démonstration de Principe de l'Harmonie(«对和声原理论证的新思考», 1752);

8. Observations sur Notre Instinct pour la Musique («论人的音乐本能», 1754);

9. Code de musique pratique(«音乐的实践法则», 1760)。

第二章问题

1. Lully的歌剧盛行了有几年?
2. Lully的歌剧能成为法国国民歌剧的理由如何?
3. 有人叫 Couperin 做法国模范作曲家，到底他作的钢琴曲有什么特色?
4. 法国作曲家同时也是理论家是谁?他的理论的根本思想如何?
5. 试述法国作曲家与德国作曲家不同之点。

第三章 意大利作曲家

(8) Arcangelo Corelli (1653～1713)

关于 Corelli(以下用 C. 代)少年事迹不甚明白，有人说他(据 Misc accad filarm[48] 的记载)是 Benvenuti[49] 的学生，1680 年之前仿佛已经到过德国 München(慕尼黑)、Heidelberg(海德尔堡)、Hannover 各处。1680 年以后住定在罗马，找得一个美术保护者(就是 Ottoboni[50] 大僧正)，住在他府里，一直住了三十几年，死后，Ottoboni替他立碑，立石像。后来，德国 Pfalz(法尔茨)侯爵 Johann Wilhelm[51] 追封他做贵族。

C. 是意大利提琴音乐模范作曲家的代表者，对于他的同时代的后辈(如 Abaco[52], Händel 等)有很大的影响。他自己本来是一个顶好的提琴师，不过他的演奏术，惯于用单简的法子表示感情，所以对于德国派(如 Baltzar[53], Strungk[54], Walther[55] 等)提琴家用双弦演奏术，不大注意。C. 是 17 世纪意大利弦乐(独奏曲或三部合奏曲)作曲家的末了一个，据 Georg Muffat (1701)的

证明，他是 concerti grossi（大音乐会曲——今译大协奏曲）的创作者，1680 年，他的大音乐会曲已经惹起世人的注意。

他的著作 有 48 个 sonate a tre（三部合奏 sonate —今译三重奏鸣曲），分开四卷，每卷十二曲，Op. 1、Op. 3 都是 Kirchensonat（寺院 sonate —今译教堂[会]奏鸣曲），除提琴之外，用低音风琴或低音琵琶[56]伴奏；Op. 2、Op. 4 是 Kammersonate（房中 sonate —今译室内奏鸣曲），用古钢琴伴奏（这四卷是 1683 到 1694 年作的）。此外，还有十二个独奏 sonate，提琴用的，就是 Op. 5。他最后的著作最伟大，就是十二个大音乐会曲（concerti grossi），两个小提琴，一个 viola（中音提琴），一个 cello（大提琴），两个低音提琴（bass）用的，这就是他著作的第 6 卷（Op. 6）。他的著作，英、比、法、荷各国都有翻印。在德国，Chrysanders Denkmäler（克吕桑德的《名作集》，Leipzig）里边，也有 J. Joachim[57]校订新印 Corelli 全集。

(9) Alessandro Scarlatti (1659～1725)

在法国一方面，有 Lully、Rameau 两个努力作成一种法国派的歌剧，第二章已经讲过；在意大利一方面，正在这个时候，于歌剧一项也大加改革，A. Scarlatti（以下用 S. 代）就是当时最有名的作曲家。他生在（1659 年）意大利南部 Sicily（西西里）岛的 Trapani（特拉巴尼）城。有人说他是 Carissimi（1605～1674，风琴师）的学生。他作的第一套歌剧《L'errore innocente》（《天真的错误》），1679 年头一次在罗马演出。1680 年，在退了位的瑞典王后 Christina[58]宫里（此时住在罗马），演唱他的第二套歌剧《L'onestà négli amori》（《忠于爱情》）。1684 年，充该王后的宫中乐正。1694 年以后，在 Naples（那不勒斯）当宫中乐正；1708 年，兼任该地的音乐学校 Conservatorio di Sant' Onofrio（圣·奥诺弗里奥音乐学校）校长，并且在 Poveri[59]、S. Maria di Loreto（洛雷托圣玛利院）两处音乐学校担任教授，Logroscino[60]，Durante[61]，Hasse[62]，都是他门下中的佼佼者。S. 因为在 Naples 做事多年，并且当时 Naples 是意大利音乐最出名的一个地方，S. 的著作又能超过前人

另创出一派，所以人家都叫他做尼亚波里派(Neopolitan School——今译那不勒斯〔那波里〕乐派)的代表者。1725年，S.也终老于Naples。

A. Scarlatti的著作 S.的著作异常之多，单是歌剧已经有115种(其中已知标题的有87种)，messe 200种(其中有十重音的)，许多Kantate(单藏在巴黎音乐学校的已经有8卷，据Dent ⑬编的目录，有600首用低音提琴伴奏的，有61首用别样乐器伴奏的)，Oratorium 14种，Passion(受难乐)一种，此外还有许多stabat mater(天主教堂祭乐的一种，用乐器伴奏的复音歌曲——今译圣母悼歌)，Motette, Psalm(赞美歌——或译诗篇歌、圣歌)，miserere(求主怜悯歌)，Madrigale(有乐器伴奏的抒情歌——今译牧歌)，Serenade(小夜曲)，同14种二部合奏曲(风琴、钢琴用的toccata[托卡塔]等)。S.的著作虽然有这么多，但是出版的很少。现在把他最著名的歌剧同Oratorium开列在底下：

A. 歌剧

1. La Rosaura(«罗绍拉»1690)；2. Teodora(«泰奥多拉»1693)；3. Pirro et Demetrio(«皮罗与德梅特里奥»1694)；4. Laodicea e Berenice(«拉奥迪切亚与贝伦尼切»1701)；5. Tigrane(«母虎»1715)。

B. Oratorium

1. Il sacrifizio d'Abramo(«阿布拉莫的祭礼»)；2. Il martirio di S. Teodosia(«圣·泰奥多西亚的殉道»)；3. La concezióne della Beata Virgine(«真福童贞玛利亚的受胎»)；4. La Sposa de' sacricantici(«萨克里坎迪契的妻子»)；5. S. Filippo Neri«圣·菲利波·内里»；6. La Vergine addolorata(«悲伤的童贞女»)；7. Sedecia(«塞黛西亚»)；8. San Casimiro ré de Polonia(«博洛尼亚王圣卡西米罗»)；9. Agar et Ismaele esiliati«流放的阿加尔和伊斯梅利»；10. Giuditta(«朱迪塔»)；11. La Maddalena pentita(«悔罪的玛德莱娜»)；12. Il triónfo delle gràzie(«天恩的胜利»)；13. Il martirio di S. Cecilia(«圣塞西

莉亚的殉道》)。S.的兄弟 Francesco[64]也是乐师。

(10) Domenico Scarlatti(1685～1757)

S.的儿子，是当时出名的钢琴师，同时又是钢琴作曲家，名声并不让于他父亲。幼时随父学习，后来到罗马 Gasparini[65] (Corelli 的学生)那里研究。所作也有歌剧，但是当时人家还是崇拜他的钢琴演奏术。当 1709 年 Händel 来罗马时，大僧正 Ottoboni 派他代表意大利的风琴钢琴演奏者，同 Händel 比赛演奏；D. Scarlatti (以下用 D.S. 代)赢了钢琴，Händel 赢了风琴。1715 年，D. S. 在一个教堂里当乐正。1719 年到伦敦当古钢琴教员，同他的叔叔开音乐会，并且试演他作的歌剧«Narciso»(«纳尔奇索»)。1721 年，应葡萄牙王之聘，到葡京 Lissabon (里斯本)当宫中古钢琴师，兼教授葡王子。1725 年回意大利。1729 年，意王女与西班牙太子结婚时，D. S. 又应意王女之请，随同赴 Madrid(马德里)，一直到 1754 年再回 Naples(有人说他在西班牙京城死的)。这二十五年间，关于他在西班牙生活的详细情形，很少人知道。

D. Scarlatti 的著作 以钢琴曲为主。就吾人知道的，单独 Abbàte Sàntini(圣蒂尼隐修院长)所藏，就有 349 首钢琴曲同风琴曲，但是这数目还不算他的全集；C. F. Pohl[66]有 304 曲(手抄的)。D. S. 自己出版的有«Pièces pour le clavecin»(«羽管键琴曲集»)两本，«Esercizii per gravicembolo»(«羽管键琴练习曲»)两种。

近年有许多新出版的 D. Scarlatti 钢琴曲集，我把最著名的开列在下边：

Czerny 出版的有 200 曲；Breitkopf und Härtel 出版的有 60 个 Sonate；Köhler[67]出版的有 12 个 Sonate 同 Fuge；Tausig[68]出版的有 3 个 Sonate；Bülow[69]出版的 18 曲；Schletterer[70]出版的 18 曲；Andre[71] (在 Offenbach [奥芬巴赫]) 出版的 28 曲；Farrance[72]出版的«Tresor des pianisten»(«钢琴家宝鉴»)里边有 100 多个曲。至于他的全集，只有 Alessandro Longo[73] 校订的一套(意国 Milano "Ricordi" [米兰"里科尔迪"出版社] 乐谱店一版，从 1906 年起)。

D. S. 作的 Sonate 多是一段(由两小段的歌曲体组成,并无中段),曲中主题受提琴(violin)音乐的影响很多;但是 D. S 的著作所以能够传诸永远,都是因为他的想象力好的缘故。

第三章问题

1. 由 1683 到 1685 年,欧洲出了四个大作曲家,是哪一国人?他们的名字叫什么?

2. Corelli 作的曲最多是哪一种?

3. concerti grosso 曲是谁创作的?

4. 尼亚波里派(Neapolitan School)的代表者是谁?为什么叫他作尼亚波里派?

5. 意大利作曲家所作的曲最多是哪两种?

6. D. Scarlatti 作的 Sonate 的组织如何?

第四章　英国的 Virginal Music 与作曲家

(11) "Parthenia"与"Virgnal Book"

Virginal 原来是处女的意思,当 16 世纪后半叶时(就是英国女王 Elezabeth[伊丽莎白一世]在位之时,1558～1603),有一种音域不大、长方如小箱形的有键弦乐器(构造下章再讲)⑭盛行于英国,少女尤其喜欢弹它(英女王 Elezabeth 同她妹子 Mary[玛利]都熟悉这乐器),所以叫它做 Virginal(处女琴)。用 Virginal 奏的曲叫 Virginal 音乐。这种乐曲第一次(1611 年)。由 William Hole ⑮出版的,叫《Parthenia》,里头有 21 个曲是 Byrd (伯德)、John Bull(约翰·布尔)同 Dr. Orlando Gibbons(奥兰多·吉本斯)三个人作的。这本乐曲简直叫它做英国钢琴乐曲第一次的刊行本也无不可(以后 1613、1635、1650、1659 各年,都有翻版)。此外还有几种 Virginal Book,多半是写本,内容有 pavane(帕凡,意大利古舞曲),galliard(加亚尔德,15 世纪古舞曲),passamezzo(帕斯梅佐,偶数拍子的意大利古舞曲),courante, branle(布朗莱,16、17 世纪的行列舞), allemanda(阿勒芒德), volte(沃尔塔,快板古舞

曲)，Jigg(即 gigue 吉格，英国古舞曲)，gr unds(固定低音)，Fantasie(幻想曲)，PräLudium(序曲或前奏曲)等曲，都是16、17世纪作的。因为这时代 Virginal 盛行于英国，所以这些曲集都叫 Virginal Book，其实就是钢琴乐曲。这种曲集大概有四本:

(一)«Fitzwilliam Virginal Book»(«菲茨威廉维吉那琴曲集»)

也有人叫它做 Elizabeth 女王的 Virginal Book(其实不对)，内容有416个钢琴曲，是 J. Bull, W. Byrd, Th. Morley[76], P. Philips[77], Th. Tallis[78], J. Dowland[79]等作的。本来是写本(大约是1625年写的)，藏在剑桥 (Cambridge)的 Fitzwilliam Museum(菲茨威廉博物馆); 从1897年起，已经由 J. A. Fuller-Maitland[80]同 W. Barclay Squire[81]校正过，在伦敦 Novello 乐谱公司[82]分期出版了。Virginal Book 最出名的就是这种。

(二)«Lady Nevill's Book»(«内维尔夫人曲集»)

这本曲集小得多(只有42个曲)，但是作品年代早一点(到1591年止)。Byrd 作的最多，其中有一部分前一本已经有的。

(三)«William Forster's Virginal Book»(«威廉·福斯特维吉那琴曲集»)

有78曲，至1624年止。

(四)«Benjamin Cosyn's Virginal Book»(«本杰明·科沁维吉那琴曲集»)

有95曲，也是同时代的作品，作者除 Cosyn 之外，Orl. Gibbons 作的也不少。

以上五种处女琴曲集的作曲者虽然不少，但是其中最重要的也不过三几个人:

(一)William Byrd (1543～1623)

是伦敦人，也曾在 Lincoln(林肯郡)当过风琴师。1575年同他的先生 Tallis(当时的风琴师兼作曲家)，领得专印专卖乐谱的特权21年。Byrd 大概是英国寺院乐曲作曲家的最重要者，所以比国乐学者 Fétis[83] (1784～1871)叫他作“英国的 Palestrina”(罗

马最出名的寺院作曲家，原名 Giovanni Pierluigi da[84]，1524～1594)，许多16世纪的英国曲集里都有他作的曲，譬如上边讲的«Fitzwilliam Virginal Book»，有 Byrd 的风琴钢琴曲 70 首，«Lady Nevill's Book»有他的曲 23 首，第三种"Virginal Book"(以下省写作 V-B) 有他的曲 33 首，第四种 V-B 有他的曲 2 首(以上器乐乐曲)。至于声乐乐曲，由他的出版所印刷的有四种如下：

1. Cantiones sacrae(«圣歌集»)五重音，2 册；2. Songs of sundrie natures(«各种性质的歌»)三——六重音；3. Gradualia ac sacrae cantiones («升阶经及圣歌集») 三——六重音，2 册；4. Messe 三重音的、四重音的、五重音的各一套。此外，还有一本：

5. Kanon(卡农)曲集(1603年出版，共40首Kanon)，是Byrd 同 Alf. Ferrabosco[85] 作的。

(二)Dr. John Bull (1562～1628)

十八岁以前跟 William Blitheman[86] 学习音乐，1591 年 Blitheman 死后，就继他后任做风琴师。第二年(1592)，领得 Cambridge 同 Oxford(牛津)两大学的音乐博士学位。后来在 Gresham College(格雷欣专科学校)充音学教授。Bull 长于演奏风琴，并且旅行荷、德、法各国，因此名盛一时。1613 年以后，在比国当风琴师。他亦是有名的作曲家，不过他作的曲多是写本。第一种 V—B 有 Bull 的 45 曲，第三种V—B有 3 曲，第四种 V—B 有 23 曲。藏在奥京维也纳国立图书馆的有 17 曲；已印在"Parthenia"的有 7 曲。

(三)Dr. Orlando Gibbons(1583～1625)

也做过几任的风琴师。他的音乐博士学位是 1622 年 Oxford 大学领得的，他的著作已经出版的如下：

提琴用的三重音幻想曲(Fantasies)；

处女琴用的琴曲(在"Parthenia"曲集内)；

五重音的 Madrigale 同 Motette。

此外，还有寺院用歌曲，散见于各种赞美歌集。

(12) Henry Purcell (1659～1695)

17 世纪英国唯一的大作曲家还要算是 Purcell (以下用 P. 代)。他的父亲是伦敦 Westerminsterabtei(维斯敏斯特,大教堂名)的合唱教员。P. 六岁死了父亲之后, 跟 Henry Cooke[87]、P. Humfrey[88]、Blow[89]三人学音乐。1679 年以后, 做过两任岁风琴师。1683 年被任为宫中作曲官。他的著作最多是歌剧, 据 Barclay Squire 的详细研究, 应该有 54 种; 但是其中真正有歌剧价值的, 只有«Dido and Aeneas» («迪朵与埃涅阿斯»)一种。此外如«Dioclisian»(«戴克里先»), «The Fairy Queen»(«仙后»), «The Indian Queen»(«印度皇后»), «King Arthur»(«亚瑟王»)几种, 也不过可以叫做半歌剧, 其余多不足道。歌剧之外, Kantate 的著作也不少。1876 年, 由 Purcell Society(珀塞尔学会)把他的全集 16 卷分期出版, 到 1907 年已经印行的有 15 卷, 内容如下:

卷 1、4、8、10、11, 都是 Kantate;卷 2、«Timon of Athen»(«雅典的泰门»); 卷 9、«Dioclisian»; 卷 3、«Dido and Aeneas»; 卷 12、«The Fairy Queen»; 卷 13、14、"Anthem"(颂——今译赞美歌); 卷 5、三部合奏"Sonate"; 卷 6、钢琴、风琴曲; 卷 7、四重音 Sonate 10 曲。

总之, Purcell 的音乐虽然受了意、法两国的影响, 在 17 世纪以前还能够代表英国国民性, 因为他的乐曲有沉暗著色的倾向, 令人想起 Shakspeare(莎士比亚)。自从 Händel 来伦敦之后, P. 的音乐就逐渐失色了。

第四章问题

1. 什么叫 Virginal music?

2. Virginal 的曲集有几种?最大的是哪一种? 已出版的有几种?

3. Purcell 的乐曲能够代表英国国民性的特色在什么地方? 他的著作最多是哪两种?

4. 16 世纪末英国作曲家除 Purcell 外, 还有几人?试举其名。

后编 新时代(1750年以后)[90]

第六章 新时代的模范作曲家

新时代的模范作曲家大概分歌剧作曲家同乐器作曲家两类.代表第一派的有Gluck、Méhul[91]两人，代表第二派的有Haydn、Mozart、Beethoven三人。这五人之中，以Haydn等三个人尤为伟大，因为他们不独留下不朽的著作，并且把许多乐曲制定一种永久完全的形式，其中以Sonata(大曲——今译奏鸣曲)最著名，所以也有人称呼他们三人做作大曲的伟人。

(16) Franz Joseph Haydn(弗朗茨·约瑟夫·海顿 1732～1809)

Haydn的事略 Haydn于1732年3月31日夜生在奥国之Rohrau(罗劳)城，所以亦有人说他是4月1日诞生的。他的父亲是一个穷车匠，有子女十二人，Jeseph是他的第二个儿子。他的母亲颇爱唱歌。德奥风俗，每当假期或晚间，家人常聚在一块唱歌，小Sepperl(泽佩尔，Haydn小时的名字)对于节奏的感觉和他听觉的锐敏，自小就已经给家人看出来，不过他父亲没有力量栽培他。他的表伯以为这小孩有可造就，把他带回Hainburg(海因堡。他在此地当教员)，送到一个学校的歌队里，指导他去学唱歌、提琴同其他种种乐器。

1740年，奥京St.Stephen(圣·斯蒂芬[教堂])大寺的乐正Reutter[92]来Hainburg看学堂，很赏识Haydn的嗓子，于是把他请到教堂歌队里做歌童，唱最高音。可惜Reutter单叫他在歌队里练习，对于他应学的音乐理论绝不留意。后来到1745年，Joseph破了嗓子，不能再唱最高音，由他的弟弟Michael[93]来替他，Reutter乐得借一点小事故，索性把Joseph赶走了。Haydn被逐之后，身边无一文，此时他不过十七岁。有一天晚上，天正下雨，天气又冷(此时刚11月)，他在路上站了一夜，无家可归。等到第二天早上，才遇着一个熟人，名字叫Spangler[94]，从前在学堂同他一起唱歌的。

这人也是很穷，不过他能想法子，把 Joseph 带回家里，腾出一席之地给他休息。Haydn 得了这个栖身的地方之后，竭力去找小事情做，譬如在军乐队合奏，或在办喜事、丧事的乐队里合奏，或在歌队里合唱，有空的时候就作些小曲(如 Serenade、园游会曲[95]等)。他虽然这样辛苦过日子，但是他的音乐因此逐渐印入人心，人人都知道，这是 Haydn 的音乐。因为他常同乐队聚在一块，因此又知道各种乐器的功用。

Haydn 十八岁时，在奥京人家顶楼上赁了一个小房间，并且找到一个坏的 spinet，于是天天对着这个琴研究各种有用的乐曲。对于 Philipp Emanuel Bach 作的 Sonata 尤其注意；关于理论书籍如 J. J. Fux[96]的«Gradus ad Parnassum»(«艺术津梁»)同Mattheson[97]的指挥法，都很热心研究。恰巧那个时候意大利歌剧脚本著作家 Metastasio[98]也住在这所房子里，知道顶楼上小屋里，有这样天才的青年，于是把他请出来教他意大利文，并且介绍他到一位西班牙妇人家里，教她的女孩钢琴。这位西班牙女子的唱歌先生，原来是一位出名的歌剧著作家，名字叫 Porpora[99]，因此知道 Haydn 的天才，于是利用 Haydn 帮他忙伴奏，自己教回他几点钟作曲，作为酬劳。不过有时 Porpora 待 Haydn 简直象仆人一样。Haydn 因为热心学作曲，并不以为羞耻，因此他又认得 Gluck、Wagenseil[100]、Dittersdorf[101]各音乐家。

Haydn 第一次作的(1755年)弦乐四部曲[102](^{b}E 调)，在 Fürnberg(菲恩贝格)男爵庄里初次演奏，很得男爵的赞赏。1759年，并且得男爵的介绍，在 Morzin(莫尔青)伯爵的私教堂里当指挥，月俸有 200 florin(弗罗林，约 170 元)。Haydn 看见自己的境遇可以过得去，于是同一个理发匠的女儿(名字叫 Maria Anna Keller–玛丽亚·安娜·克勒尔)结了婚。岂想这位女子是一个极不知音的，并且最爱争论，播弄是非，等到 Haydn 发觉时已经悔之无及。Haydn 受了她的累四十年(1760～1800)，而且无所出，可算是 Haydn 一生中最不幸的一件事。一方面 Morzin 伯爵又解散他的小教堂，因此 Haydn 几个月没事做。幸而他作的第一部

Symphony(大乐——今译交响曲)为Esterhazy侯爵[103]听见,异常喜欢,于是聘请Haydn做他的小乐队(只有16人)的副指挥(时为1761年)。到1766年,正指挥Werner[104]死后,Haydn就被升为正指挥,此时,他管的乐队已增加到30人。

现在要把当时德国的乐队情形来讲一讲。自从意大利歌剧的引子(Overture——今译序曲,用乐队伴奏的)当作音乐会的乐曲演奏,很受社会的欢迎,因此凡用几种乐器合奏的乐曲(譬如音乐会曲,弦乐三部曲、四部曲等),作的一天多一天,而以Symphony(大乐)为最重要的作品。当时德国人士对于乐队音乐之振兴,举国若狂,富家人常与别家联合组织音乐团体,作各种器乐与声乐的练习。中等人家亦逼他们的佣人当音乐的职务,可以学乐器的就劝他们学乐器,以便演奏时可以多几个人出台,当作一种很体面的事。由于当时有许多音乐作品是没有印刷的,各音乐团体不过彼此交换他们的乐曲写本而已,因此便生出许多指挥上的困难,因为不是作者本人指挥便不能表示曲意的妙处,所以当时富家人多聘请作曲家指挥本家的乐队。Haydn在Esterhazy家,就是当这个职务。

自1769年Haydn移居于Esterhazy侯爵邸以后,陪同侯爵率领乐队到奥京演奏过几次(Haydn亲自指挥),因此又认识当时的著名音乐家。1785年Haydn到维也纳(Vienna)的时候,又遇见Mozart,惊叹他的天才,Mozart亦极佩服Haydn。后来因Mozart的介绍,Haydn的著作在乐界上越发受人敬重了。

1790年,侯爵Nikolaus Esterhazy(尼古拉·埃斯特哈齐)死后,他的弟弟Anton Esterhazy(安东·埃斯特哈齐)把乐队解散,辞退了Haydn,但是依照他哥哥的遗嘱辞,送回Haydn 1,000 florin的年金,他自己再加送400。Haydn也把自己的房子卖去,搬到奥京住,此时生计颇能独立。侯爵Anton又请他到伦敦旅行。Haydn一生只去过伦敦两回(头一回在1791~1792年,第二回在1794~1795年),此外没有离开过奥国。现在把他的伦敦旅行讲一讲:

在1787年的时候,W. Cramer[105](1745~1799)已经想请

Haydn 到伦敦组织专门的音乐会，但是未能成功。后来到 1790 年，提琴师 Salomon[106] 在伦敦再发起这种音乐会，亲自劝 Haydn 担任指挥，并且答应送回 Haydn 700 金磅；但是 Haydn 要亲自指挥他新作的大乐(Symphony)六套。结果非常之好，Haydn 大受各方面祝贺，因此同 Salomon 再定一个 1792 年开音乐会的合同。1791 年，他在 Oxford 大学被授予音乐博士学位。1792 年回国，路过德国 Bonn(波恩)城，再次遇见 Beethoven(1790 年第一次旅行时已见过一次)。此时 Beethoven 二十二岁，Haydn 约他来奥京，并且答应教他。可惜其间 Mozart 已经于 1791 年 12 月在维也纳去世。Haydn 失去这个至友，心里自然十分难过；幸而 Beethoven 果然践约于 1792 年 11 月来奥京，Haydn 见了这位青年音乐家，当然喜出望外，于是尽力教他作曲，一直到第二次英国旅行为止(就是 1794 年 1 月)。Haydn 的第二次英国旅行也是同 Salomon 提琴师一起组织音乐会，在伦敦过了两个音乐季(每年 10 月到次年 3 月叫音乐季——Konzertsaison)，结果也不让于第一次旅行。1795 年 8 月，他经由德国汉堡(Hamburg)、柏林(Berlin)、Dresden(德累斯顿)各城，一路受人欢迎，然后回维也纳。其间，Harrach(哈拉赫)伯爵一面在 Haydn 家乡 Rohrau 替他立铜像(半身)。等到 Haydn 回到维也纳，侯爵 Nikolaus (Anton Esterhazy 侯爵已于 1794 年故去：这是小 Nikolaus 侯爵)又再组织乐队，请 Haydn 担任指挥。Haydn 此时已经没有谋生的必要，于是专心著作。他六十五岁时作的«Die Schöpfung»(«创造»——今译«创世纪»)，同«Die Jahreszeiten»(«四季»)两部 Oratorium 最著名，连同他作的奥国国歌曲谱，深入人心，令人不能忘记。«创造»和«四季»两部已经于 1798 年、1801 年先后试演。Haydn 七十六岁时再演奏«创造»，他的朋友同许多王族的代表都出席敬听，为 Haydn 一生中最后的荣誉。后来到第二年(1809 年)。拿破仑军攻入奥国，占领奥京。Haydn 向来是极爱国的，因此受了很大的刺激，于 5 月 31 日死去了。

Haydn 的著作 Haydn 著作甚多。E. von Mandy-

czewski[105]有一个计划，替 Haydn 在 Breitkopf und Härtel 印刷局出一部全集，预定出 80 本，1914年已印行了 4 本 Symphony(大乐)，以后应该出版的是钢琴曲、Oratorium 等，后来因为欧战的关系，一时又中止了出版。现在把 Haydn 各种著作分类列在下边：

1. Symphony(大乐)104 套(有说不止此数的，但是否是他作的，不甚靠得住)；2.歌剧的引子(Opera Ouverture——今译歌剧序曲)；3.Divertissement(嬉游曲，或译怡情曲)与 Kassation(遣兴曲)66 种；

(以上为管弦乐合奏的)

4. 弦乐四部曲(Quartette——今译四重奏[唱])77 部；5. 钢琴、大小提琴三部曲(Trio——今译三重奏[唱])35 部；6.钢琴、大提琴、长笛三部曲 3 部；7.弦乐器与其他乐器的三部曲 30 部；8.小提琴与中音提琴(viola)二部曲 6 本；

(以上为细乐，或名房中乐——Kammermusik)

9.钢琴音乐会曲(Klavierkonzert——今译钢琴协奏曲)20 部；

10. 提琴音乐会曲 (Violinkonzert——今译小提琴协奏曲) 9 部；

11. 大提琴音乐会曲 (Cellokonzert——今译大提琴协奏曲) 6 部；

12.其他各种乐器的音乐会曲(如低音提琴，Bariton[次中音]——六弦提琴，Lyra [里拉]——18 世纪时提琴的一种，长笛、角[106]等)；

(以上为音乐会曲)

13. 钢琴 Sonata 34 首；14. 小提琴 Sonata 12 首；15. 六弦提琴 Sonata 175 首；

(以上大曲——Sonata)

16. Oratorium 3部；17. Messe 14 部；18. Offertorium(奉献经)13 部；19.Te Deum(感恩赞) 2 部；20.歌剧 24 部；21.小歌舞剧 2 部；22.苏格兰歌集与 Wales(威尔斯)歌集(三重音、钢琴、大小提琴伴奏)各一部；23.歌曲 36 首；此外尚有各种歌曲若干首。

(以上为声乐乐曲)

Haydn 是新器乐乐曲的第一个模范作曲家,因为他能把各种曲体作成一种固定形式,所以又有人称他做大乐(Symphony)与弦乐四部曲的创作者;大曲体(Sonata)也是自从有了他的著作之后,才完备的(大概分三部,第一部多是快板,第二部慢板,第三部亦是快板,多是 Rondo[回旋曲]体,有时亦用变体曲 Variation 或 Menuett [小步舞曲]代替它)。至于声乐乐曲,当然以«Die Schöpfung»(«创造»)与«Die Jahreszeiten»(«四季»)两部最有名。他所作歌剧不过为 Eisenstadt(艾森施塔特)的一个小戏院作的,此外在别处并没有演唱过,所以并不出名。大乐 104 套中最有名的,也不过下面所举几种:

1. «Die Symphony mit dem Paukenschlag»(«打鼓大乐»——今译«击鼓交响曲»,又名«惊愕交响曲»,1791 年作);2. «Die Symphony mit dem Paukenwirbil»(«擂鼓大乐»,——今译«鼓声交响曲»,1795 年作);3. «Oxford Symphony»(«牛津交响曲» 1788 年作);4. «Abschieds Symphony»(«告别大乐»,——今译«告别交响曲»1772 年作);5. «La Chasse»(«打猎大乐»,——今译«狩猎交响曲»,1781 年作)。

(17) Wolfgang Amadeus Mozart(沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特,1756～1791)

没有讲 W. A. Mozart 的传记之前,要先把他父亲的事迹略讲一下。他的父亲叫 Johann Georg Leopold Mozart(约翰·乔治·利奥波德·莫扎特),是奥国 Augsburg(奥格斯堡)人,家道也不甚佳,不过他是一个很好的提琴师,在大学学法律的时候,所用的学费,都是从教授音乐赚来的,后来在某大僧正处当过副指挥及作曲官。他有七个儿女,其中五个都不到一岁就死去了,剩下两个就是 Wolfgang 同他的姐姐 Nannerl⑲。因为这两个儿女有绝代的音乐天才,所以他们父母二人的生活,差不多要跟住他们的儿女来定规。老 Mozart 本来也是作曲家,作的曲并且颇不少,后来看见他儿子几岁已能作曲,他就把作曲的事放下来。Mozart 的姐姐是一

个很好的钢琴师，常同他的弟弟作音乐会的旅行，后来嫁了一位男爵，活到七十八岁。

在音乐家传记当中，关于少年时代的事迹，没有比 Mozart 再多的。现在把 Mozart 的传，分作两段讲：

Mozart 少年时代的事迹 W. A. Mozart 生于 1756 年 1 月 27 日(在奥国 Salzburg[萨尔茨堡]城)。他的音乐天才，显露非常之早，他对于音乐的嗜好，尤其惹人注意。四岁时候就想学人在钢琴上弹奏，五岁半时候，已经当童子合歌队队员，在 Salzburg 大学礼堂合唱 Eberlin[110] 作的 Sigsmundus Hungariae rex(《匈牙利王西吉斯蒙多》)。1762 年，Wolfgang 才六岁，同他的姊姊 Nannerl(此时十一岁)两个已经常常合奏。他们父亲看见自己的儿女演奏成绩这样好，于是决意同他们旅行演艺去。头一次的艺术旅行，由奥国到德国 München(是年 1 月)，第二次(是年 9 月)到奥京维也纳。当时 Mozart 在 Ybbs 庵[111]演奏大风琴，僧人听见后如何惊讶，如何受奥宫的优遇，如何同王女 Maria Antoinette[112] 交际，都是很出名的逸话。人人都以为 Mozart 是一个神童，所以有好几个诗人，用各国语言作了许多咏神童的诗。老 Mozart 看见头一年的艺术旅行成绩这样好，决意下年替他们计划一个较大的旅行，经由德国、比国，到巴黎去。他们所停留的地方，不是公侯贵族的府邸，就是国王的宫廷，在 Mainz(美因兹，德国莱因河岸的一城)开过几次音乐会，异常受人欢迎。1763 年 11 月才到巴黎，受到德国公使的招待(住在使馆)，Grimm[113] 伯爵极热心保护这两个神童。他们当着法王的面演奏过之后，再开了两次音乐会(都是公开的)。当时 Mozart 不独演奏而已，并且已经会作曲。他在巴黎作了四首提琴大曲(Violin Sonata——今译小提琴奏鸣曲)，两首赠给法国王女 Victoire[114]，两首赠给伯爵夫人 Tess'e[115]。Mozart 由巴黎到伦敦，在英国王族之前同他的姊姊再演奏音乐。当时英王后的乐正 Johann Christian Bach，用种种法子考验 Mozart 的音乐天才，后来看这个小孩能即席作各种乐曲，即席伴奏，极难的乐曲亦可以随便改调，于是异常惊异，证明他的天才真是天生的，不是人

力可以学得到的。Mozart 在伦敦又作了六首提琴大曲送给英王后 Sophie Charlotte[116]。后来，Nassau-Weilburg(拿骚-魏尔堡)的王女请他到海牙(荷兰京城)，Mozart 另作了 6 首提琴大曲送给她。在 Lille(里尔，比国西境大都会)，Mozart 病得很重；在海牙时，同他的姐姐一齐得了致命的病，卧床四个月，他们父亲一时束手无策，但后来竟然医好了。回国时，再过巴黎，Grimm 伯爵觉得 Mozart 又大进步，惊叹不止。他们经过的都会，如 Dijon(法属)，Bern、(伯尔尼)、Zürich(苏黎世，瑞士属)，Donaueschingen(多瑙厄申根)、Ulm(乌尔姆)、München(德属)，无不开音乐会，一直到 1766 年 11 月底才回 Salzburg。这三年的艺术旅行，十岁以内的小孩做得到的，在全部音乐史里边，只有 Mozart 一个人，称他做神童，真正一点不错。Mozart 回到家乡以后，就作第一部 Oratorium(«Die Schuldigkeit des ersten Gebotes»"第一诫之义务")。在 Salzburg 认真研究了一年之后，再向奥京旅行去。到奥京不久，因为有痘症发生，避居别处。后来回奥京时，同他的姐姐在奥王 Joseph[117]第二宫里演奏过一次；当时奥京还没有公开的音乐会，所以他们没有出台演奏。Mozart作了一套歌剧«La Finta Semplice»(«傻姑娘»，1768 年初次在 Salzburg 演唱)，又作了一套一幕的歌剧，名叫«Bastien und Bastienne»(«巴斯蒂安与巴斯蒂安娜»)，在一个私人团体的地方试演过一回。1768 年 12 月 7 日(此时 Mozart 十二岁)，有一个孤儿院教堂举行落成式，Mozart 指挥一个大音乐会，演奏他作的«Solenne Messe»(«庄严弥撒曲»)[118]。第二年，Mozart 被任命为大僧正的音乐指挥。1769 年 12 月，Mozart 同他父亲到意大利(这回他的姐姐没有同行)，在各教堂戏院开的音乐会，来听的人非常之多，几乎无立锥之地。当时意大利各地的有名乐师(如 Milan[米兰]的 Sammartini[119]，Bologna[波伦亚]的 Martini[120]，Padua[帕多瓦]的 Vallotti[121]等)，都来认真严格考验这个奇童 Mozart，所得结果异常满足。Mozart 到 Naples 时，也大受意王的欢迎。到罗马时，法王[122]赠他一个金骑士十字勋章，所以后来 Mozart 自署"Cavaliere Mozart"(骑士之义——即"骑

士莫扎特”)。1770年，他们父子在 Milan 过耶稣诞节，试演 Mozart 作的歌剧«Mitridate, Ré di Ponto»(«米特利达特,海洋之王»)，一连演了二十次，均得各方面异常之喝采。1771年回 Salzurg 之后，又作一部 Oratorium «La Betulia liberata»(«得救的比吐利»)。那年秋天再去 Milan, 因为大公爵 Ferdinand [123]同 Modena 王女[124]结婚，作了一部夜曲 (Serenade) 贺他们。这部曲演奏之后，觉得 Hasse 作的歌剧«Ruggiero»(«鲁吉尔罗»)大为失色了。1772年, Salzburg 的大僧正去世，新大僧正接任时, Mozart 又作了一套歌剧«Il Sogno di Scipione»(«西比纳之梦»)那年耶稣诞节, Mozart 又到 Milan, 试演他的歌剧«Lucia Silla»(«卢齐尼·西拉»)。自从这年之后,一连数年专心作曲,所作以大乐(Symphony)、Messe, Konzert(音乐会曲)，细乐乐曲 (Kam-mermusik——通译室内乐)为主。1775年为 München 举行快乐节 (Carnival——通译狂欢节)，作了一套滑稽歌剧«La Finta Giardiniera»(«假园丁»)，亦极受人欢迎。是年贺 Salzburg 的大公爵 Maximilian[125]，又作一套歌剧«Il Rè Pastore»(«牧人王»)。(以上为 Mozart 二十岁以前的事迹)

Mozart 二十岁以后的事迹 Mozart 虽然有这样好的天才、名誉和成绩，但是始终还没有得到一个薪俸较优的事情，加以大僧正一方面又不许他请假，所以他父亲认为有出外觅事的必要。到了 Mozart 二十一岁时候，他父亲就教他母亲陪同他到德国找事去。他们先到德国 München 住了好久，仍然找不到事。后来经过 Augsburg、Mannheim(曼海姆)等地，因为无事可做，就到巴黎去。在巴黎演奏过他作的大乐一部，虽然结果很好，可惜他的母亲在巴黎去世(1778年7月)。Mozart 悲恸之下，不得已回到 Salzburg，再就该地大僧正的音乐指挥职，1779年被任命为 Salzburg 的宫中风琴师。München 这方面，又委托 Mozart 作这套«Idomeneo, Rè di Creta»(«克利特王伊多美纽»)歌剧(1781年初演)。后来因为种种的关系，Mozart 不能不辞去 Salzburg 的音乐指挥，到奥京维也纳去。在维也纳住了好几年，始初被任命为奥

帝宫中作曲官，薪俸800 florih (时1787年，他三十二岁)。此时Mozart有机会可以演奏他的大部著作。当1781年，奥帝曾请他作了一套短歌剧«Die Entführung aus dem Serail»(«后宫诱逃»)，就是«Belmonteund Constanze»(«贝尔蒙特与康斯坦茨»)。1785年作了一套歌剧«Die Hochzeit des Figaro»(«费加罗的婚礼»)。«Don Juan»(«唐璜»)这套歌剧是1787年为Prag(布拉格)市作的，可惜演唱的人技术太寻常，以致这两套歌剧因此大为失色，所以Mozart异常愤恨，因为他想起少时如何受人崇拜，今日的著作，因为演唱不好，竟落在维也纳寻常作曲家之后。所供的职，报酬并不算优，加以他的夫人(名Konstanze Weber[126]，1782年结婚的)不善理家，以致入不敷出，常常因家计琐事阻碍他的著作，所以于1789年，他决意随Lichnowsky[127]侯爵到柏林旅行去。Mozart这回在Dresden索逊王宫，在Leipzig的Thomas教堂都有演奏，最后在Potsdam(波兹坦，普鲁士夏宫所在地)王宫演奏，普鲁士王Friedrich Wilhelm[128]大加赞赏，立刻任命Mozart做第一乐正，薪俸3, 000 taler(泰勒。每个taler合华币1元5角)。岂想Mozart向来抱爱国主义，宁可没有饭吃，不愿做外国官吏，竟不受普王的任命，于是他一生顶好的机会，就算失掉了。Mozart回到奥京之后，奥帝又委他作了一套歌剧«Cosi fan tutte»(«女人心»)1790年)。Mozart临死前几个月，还作了两套歌剧，«Titus»(«狄托»)就是«La Clemenzadi Tito»(«狄托的仁慈»)；一套是替Prag市恭贺Leopold二世[129]加冕作的(1791年9月6日)。«Die Zauberflöte»(«魔笛»)一套，是替维也纳作的(1791年9月30日)。他最后的著作，就是那一部«Requiem»(«安魂曲»，祭死者的音乐，Messe的一种)。他临死的前几天，还要人演奏给他听，自己带病坐在椅上，仍然很热心的指挥，岂想这部乐曲就是给自己送终的，此时为1791年12月5日。

Mozart死后，不独葬式异常简单，并且连正当的坟亦没有一个，因为人家把他葬在一块义地里边；葬的那一天，由于天气太坏，所以没有一个朋友送他到坟上，以致Mozart的真坟竟没有人敢

证明在哪处。Mozart 死后，他的夫人再同一个丹麦国务院参事(名叫 G. N. Nissen[130])结婚，只剩下一个儿子(名字同他父亲一样,1791～1844[131]),亦是钢琴师,做了音乐教员多年,亦有著作,不过远不及他的父亲了。

这样看来，Mozart 的传记真奇怪极了，他的少年时所受各国王公贵族的优待那样隆盛,临死时同死后的情形,又简单到这个样子,甚至葬在义地内,连他真坟都没有人认得,妻子改嫁别人,剩下孤儿一个,这种情形人人看起来没有不替他鼻酸的。不过,外国哲学家中有人讲过:“真正的艺术家(或伟大人物)只知为后世造幸福，自己身受的荣辱贫富在所不计，因为一个人的生命是有限的,后来的时代是无穷的”。[132]所以，我们读 Mozart 的传记，只有佩服他的高尚的精神就够了，因为他一生作曲，不知道牺牲了多少幸福，也不过想多留下一点好音乐给后人听，做一个模范，这就是他为后世造福的地方。Mozart 死后 50 年(1841 年)，始初有人在他家乡 Salzburg 建立纪念碑，第二年在他诞生的房子设立 Mozart 博物馆来纪念他。在奥京维也纳的 Mozart 铜像，是 1896 年(死后 105 年)建立的,可见对于世界上真正有功的人,后人总不会忘记的。我们对于这样短命的 Mozart 留下作品如许之多(见下表)，只有惊叹而已。至于 Mozart 的个性温雅而诚实，他的性情虽然不象得 Beethoven 的庄重，但是比之 Haydn 较严谨。他著作的体裁,最能把意大利曲调的愉快性质,与德国曲调的深远性质融合为一。同他相似的有 Mendelssohn 和 Schubert 两人，这两人的作品多而容易作成，两人都短命(Schubert 三十一岁，Mendelssohn 三十九岁)，更似 Mozart。Mozart 的著作虽然是普遍的,但是他的歌剧同乐队乐曲、寺院乐曲、细乐乐曲都极有进步,并且创造出一种不朽的美。他所作歌剧如«Don Juan»、«Cosi fan tutte»、«Die Hochzeit des Figaro»、«Die Zauberflöte»，至今还常在欧美舞台上演奏的。关于 Mozart 著作的师承，近年已经有人证明，他同他的父亲都是学 Mannheimer(今译曼海姆乐派)派的(Mannheimer 的代表者是 Johann Stamitz[133]同 Franz

Xaver Richter[134]两人，他们的大乐曲于1745年已经在巴黎、伦敦早就给人家看重，并且已经印行了）。据G. Schünemann[135]的证明，Mozart幼时的作品，多是由他父亲改过的，并且有几种不过是由Mozart抄写的，并不是他自己的著作。这种事我们也相信是有的，不过于Mozart的伟大仍然没有伤害，因为他后来的著作确超过前人的缘故。但是，在理论方面研究Mozart的著作，知道他没有受过最严格对位法的教育，这亦是他父亲的弱点，亦是Mannheimer派的弱点。

Mozart的著作　德国Leipzig的Breitkopf und Härtel乐谱出版公司，从1876到1886年，替Mozart出了一套全集，全部分开九集，各集内容大约如下：

I. Kirchenmusik（寺院乐曲——今译教堂音乐），内有：15首Messe，1首Requiem，5首Kantate与Oratorium，7首Litaneien（连祷歌）与Vespern（晚祷歌），31首小宗教歌曲。

II. Opera Musik（歌剧——通译歌剧音乐），其中最著名的如下：«Die Entführung aus dem Serail»、«Die Hochzeit des Figaro»、«Don Juan»、«Cosi fan tutte»、«Titus»、«Die Zauberflöte»。

III. Konzertgesangsmusik（音乐会歌曲），内有：47首Arien（咏叹调）、Duette（二重唱）、Terzette（三重唱）、Quartette（四重唱）。

IV. Lieder（歌集——今译歌曲集）：61首歌与轮唱歌（Kanon——今译卡农）。

V. Orchesterwerke（乐队曲——通译乐队作品），内有：41首Symphonien（交响曲），31首Kassationen（遣兴曲）、Serenaden（小夜曲）、Divertimento（嬉游曲），24首Tänze（舞曲）、Märsche（进行曲）与各种小曲。

VI. Konzerte（音乐会曲——今译协奏曲），Salonstücke mit Ochester（用乐队奏的客厅乐曲——今译乐队伴奏的沙龙音乐），内有：10首Violin Konzerte（小提琴协奏曲），10首管弦乐音乐会曲，25首Klavierkonzerte（钢琴协奏曲）。

VII. Kammermusik(细乐——通译室内乐)，内有：10首 Quintette(五重奏)，32首 Quartette(四重奏)，5首 Duos(二重奏)与 Trios(三重奏)。

VIII. Klaviermusik(钢琴乐曲——通译钢琴音乐)，内有：22首 Sonaten(奏鸣曲，内四手的占5曲)，3首 Phantasien(幻想曲)，15首 Variationen(变奏曲)，18首钢琴小曲，35首 Kadenzen(华彩段)。

IX. Orgelmusik (风琴乐曲——通译管风琴曲)，15首 Sonaten 与伴奏曲。

(18) Ludwig Van Beethoven(路德维希·范·贝多芬，1770～1827)

Beethoven(以下用B.代)于1770年12月16日生在德国莱茵河岸的Bonn城。德国人当然说他是德国人，但是他的祖父(名字同他一样1718～1773年)生在 Antwerpen(安特卫普。现属比国，当时属荷兰)，所以，B.不能算是一个纯粹的德国人。他的祖父曾当过某侯爵的乐正，他的父亲也是在 Köln(科隆)侯爵的乐队里供歌人之职，那么看起来他家里几代可算是一个音乐的家族，不过，他的祖父同他父亲都没有作曲。B.自小就有音乐天才，可惜他父亲家道贫寒，不能请好教师来教儿子，自己因为没有受过很好的音乐教育，又不能多教B.，所以，B.的音乐天才还是自己去要它发展的。但是他并不是没有先生，譬如：风琴师 Van den Eeden[136]，歌人 Friedrich Pfeiffer[137] (1779～1780在 Bonn 教B.)，提琴师 Rovantini[138](此两人住在B.父亲家里)，Willibald Koch[139]，Zeese[140]，Chr. Gottlob Neefe[141]，都是B.幼时的先生。B.八岁时候已经会弹钢琴，会拉提琴，十二岁时候已经会奏 Händel 同 Bach作的钢琴曲，并且作了3首 Sonatine(钢琴曲——指钢琴小奏鸣曲)，送给侯爵 Maximilian Friedrich[142]。他的先生 Neefe 异常赞赏他，说他是第二个 Mozart。至于B.的普通教育，自从十一岁在一间 Tirocinium (中学的预备学校，大约与高等小学相当)修了之后，没有再进高级的学校，以后都是他自己独学的。他十三岁时候，在

一个侯爵的乐队里伴奏。1787 年，侯爵 Max Franz[143]送他到维也纳，本来他想到 Mozart 那里学作曲，后来被叫回 Bonn 去。那一年，他的母亲死去以后，他的家庭越加不幸，加以他的父亲有嗜酒的习惯，所以 B. 更觉不快乐。好在那个时候，德国人热心音乐，B. 因此认得几个高尚的朋友，其中来往最多的是 Breuning[144]一家。这家人是受过很好教育的，B. 同他们来往之后，不独把自己不好的习惯改好，并且在他们那里又认得几位很热心提倡及保护音乐的人，比如 Waldstein[145]伯爵，是当时最赏识 B. 的天才的，他说服 Bonn 的侯爵送 B. 到维也纳留学去。此时，Haydn 同 B. 刚有约，所以 1792 年 B. 居然领得官费到维也纳去，并且可以践约，从游 Haydn。B. 到维也纳去的时候，已经带着许多从前作的曲。他在 Haydn 那里除了一部作曲学之外，学得并不多，因为 Haydn 本来不是一位音乐教育家。所以 B. 又秘密到 Johann Schenk（奥国作曲家[146]，1753～1836）那里学作曲，他给 Haydn 看的稿，多半已经由 Schenk 改过的，但是 Haydn 当时没有知道。后来，Haydn 第二次到伦敦旅行去的时候，B. 又在 Albrechtsberger[147]（奥国作曲家，1736～1809）处学了 15 个月的对位法（这是 1794 年的事）。此外，从 1792 到 1802 年，B. 又常到 Antonio Salieri[148]（1750～1825）处学戏剧的作法。那么看起来，B. 的先生并不少，无怪乎他作的曲能把各派的长处融化而完成它。这就是他伟大的地方。

B. 自从离开 Bonn 之后，就没有什么职业，单靠他的著作来过日子，好在当时买他的著作的，亦能够出相当的报酬。但是侯爵 Lichnowsky 以为这样不足以奖励及保护美术家，又自己每年送给 B. 600 florin 的年金。后来，Jerome Napoleon[149]同 Rudolf 公爵[150]，Lobkowitz[151]、Kinsky[152]两位侯爵联合一起，每年送给 B. 4,000 florin 年金，专为留他在维也纳。可惜这份年金到 1811 年以后就没有了。

B. 从 1800 年起，因为用耳过度，已经有一点聋，1811 年以后越来越聋，最末了这几年，简直退隐独居，不敢见人，因为他只能在他想象界内听见他的乐曲，不能真正用耳听见他的乐曲。

岂想他最好的著作，就是聋后作的。后来他得了肺炎病，于1827年3月26日就同这世界永别了。他出殡那一天，有两万人送葬，可见当时维也纳人爱慕他的程度了。B. 的性急和感觉灵敏，一半是由他父亲遗传来，一半是因为他的境遇不好养成的，常常对于一事一人有所愤懑，无从发泄时候，就借乐曲来发表，所以他的著作最能够把极难表示的感情表示出来。若是拿我们文学家来比较，只有司马迁的文章同杜甫的诗可以配得起他，所以称呼他"乐圣"并不是没有理由的。B. 又是一个极爱共和的人，他常指君主为暴君，他作的第三套大乐(Eroica——今称《第三交响曲》，即《英雄交响曲》)，本来预备送给拿破仑的，因为他当时还以为拿破仑是一个真民主，后来看见拿破仑自称帝，他就把这套大乐的标题(写着呈与拿破仑字样)撕去了。

他的著作 大概可以分作三期研究他：

第一期著作(大约是从1790到1803年的著作)的立脚点，大概还不出 Haydn 与 Mozart 之上。这期内著名的乐曲，为第一、第二套大乐，同 Op. 29 以前的钢琴、提琴 sonata。

第二期著作(1864～1815年)最能表示他自己的伟大。这期的著名乐曲，有钢琴 Sonata (Op. 29 到 Op. 57)，歌剧«Fidelio»(«菲岱里奥»，1803～1805)，第三到第六大乐。

第三期著作都在1815年以后，如 Op. 58 以后的钢琴 sonata，第九套大乐⑱同«Missa Solemnis»(«庄严弥撒曲»)几部曲，是这期中的不朽之作。

他的全集由 Breitkopf und Härtel 分二十四类出版 (1864～1887年)，有一本补遗是1888年出的。全集又可以大约分开七种如下：

I. 乐队用乐曲：2首 Messe (C dur [C大调]，Die Missa Solemnis in D dur [D大调«庄严弥撒曲»])；1首 Opera«Fidelio»(歌剧«菲岱里奥»，1803～1805)；1首 Oratorium «Christus am Ölberge» ([清唱剧«基督在橄榄山»]，1800年)；9首 Symphonien (1. C dur, 1800年；2. D dur, 1802年；3. ♭E dur «Eroica» [«英

雄»], 1804 年; 4. ♭B dur, 1806 年; 5. c moll, 1805 年; 6. F dur «Pastorale»(«田园»), 1809 年; 7. A dur, 1812 年; 8. F dur, 1812 年; 9. d moll mit Schiller's«Hymne an die Freude»(席勒«欢乐颂», 1817～1823 年); 1 首 Orchester Phantasie«Die Schlacht bei Victoria»(交响幻想曲«维多利亚之战», 1813 年); 1 首 Jugend Symphony(«青春交响曲», 1910 年 Fritz Stein⑮在 Jena[耶拿]发现的); 3 首 Leonoren Ouverture(«莱奥诺拉序曲», 1807 年); 1 首 Ballet«Prometheus»(舞剧«普罗米修斯», 1801年): 1 首«Egmont»(«哀格蒙特», 1810 年); 1 首«Die Ruinen von Athen»(«雅典的废墟», 1811 年); «König Stephan»(«斯特凡国王», 1812 年)。

II. Konzerte(音乐会曲): 1 首 Violinkonzert D dur(1806年); 5 首 Klavierkonzerte(1795～1809 年作的); 1 首 Triple Konzert(«三重协奏曲», 钢琴、小提琴、大提琴, 同乐队合奏, 1804 年); 1 首 Phantasie(幻想曲, 钢琴、乐队与歌队合奏, 1800 年); 1 首 Rondo ♭B dur(«♭B 大调回旋曲», 钢琴乐队用, 遗稿); 2 首 Romanze(«浪漫曲», 小提琴与乐队合奏); 1 首 Violinkonzert (Fragment——未完成,) 2 首 Märsche(进行曲), 12 首 Menuette(小步舞曲), 12 首 Deutsche Tänze («德意志舞曲»), 12 首 Kontertänze («对舞曲»。——以上五种皆乐队用)。

III. 歌曲: 3 首 Kantate; 1 首«Meeresstille und Glückliche Fahrt»(«平静的海和幸福的航行», 歌队与乐队用); 1首«Ah perfido(«啊! 狡猾的», Sopran[女高音]独唱与乐队合奏); 1 首«Tremate empj»⑮(三重音合唱与乐队合奏); 2 首«Opferlied»(«祭奠之歌») «Bundeslied»(«结盟之歌», 三重音合唱与三种吹乐器合奏); 1 首«Elegscher Gesang»(«悲恸之歌», 四重音合唱与弦乐队用); 1 首 Duett(二重唱)与 66 首 Lieder(钢琴伴奏); 18 首 Kanons(轮唱曲——今译卡农); 1 首«Gesang der Mönche»(«僧侣之歌», 三重音歌); 7 卷苏格兰、爱尔兰、威尔士歌集(钢琴、大小提琴伴奏)。

IV. 大曲(sonata): 38 首 Klavier sonata(钢琴奏鸣曲); 10 首 Violin sonata (小提琴奏鸣曲); 1 首 Sonata fuer Horn und

Klavier，(«为圆号和钢琴而作的奏鸣曲»，Op. 17)；5 首 Cello Sonata(大提琴奏鸣曲)；1 首 Sonata fuer Klavier 4 händig(«为四手联弹而作的钢琴奏鸣曲»)。

V. 变体曲(Variation)：1 首 Variation fuer Violine und Klavier(«小提琴、钢琴变奏曲»)；3 卷 Variation fuer Cello und Klavier(«大提琴、钢琴变奏曲»)；7 卷 Variation fuer Flöte und Klavier(«长笛、钢琴变奏曲»)；21 首 Variation fuer Klavier («钢琴变奏曲»)；2 首 Variation fuer 4 Händig(«四手联弹变奏曲»)。

VI. 各种钢琴曲：1 首 Rondo fuer Violina und Klavier(«为小提琴和钢琴而作的回旋曲»)；4 首 Rondo；3 卷 Bagatelle(小品曲)；3 首 Präludium(前奏曲)；7 首 Menuette(小步舞曲)；13 首 Ländler(连德勒[舞曲])；1 首 Andante(«行板»)；1 首 phantasie («幻想曲»)；1 首 Polonaise(«波洛涅兹舞曲»)；3 首 Märsche fuer Klavier 4 Händig(«钢琴四手联弹进行曲»)。

VII. 细乐乐曲(Kammermusik——通译室内乐)：3 首 Duos fuer Klarinette und Fagott(«单簧管、大管二重奏»)；8 首 Trios fuer Klavier, Violine und Cello («钢琴、小提琴、大提琴三重奏»)；2 首 Variation fuer Trio («为三重奏而作的变奏曲»)；2 首 Trios fuer Klavier、Klarinette und Cello («钢琴、单簧管、大提琴三重奏»)；1 首 Klaviertrio(钢琴三重奏)；4 首 Streichtrios(弦乐三重奏)；1 首 Serenade fuer Flöte Violine und Viola; («为长笛、小提琴、中提琴而作的小夜曲»)；1 首 Trio fuer 2 Oboen und Englishhorn(«为二支单簧管和一支英国管而作的三重奏»)；4 首 Klavierquartette (钢琴四重奏)；16 首 Streichquartette (弦乐四重奏)；1 首 Fuge fuer Streichquartett (弦乐四重奏赋格)；3 首 Equal fuer 4 Posaunen(同声的长号四重奏)；1 首 Quintett fuer Klavier und Bläsinstrumente(«钢琴和管乐五重奏»)；1 首 Fuge fuer Streichquint ett («弦乐五重奏赋格»)；1 首 Sextett fuer Bläsinstrumente («为管乐器而作的六重奏»)；1 首 Sextett fuer

Streichquartett und 2 Hörner (《为弦乐四重奏和两支圆号而作的六重奏》); 1 首 Bläser Oktett; (管乐八重奏); 1 首 Rondino fuer 8 Bläser(《为八位管乐演奏者而作的小回旋曲》)。

第六章问题

1. 所谓作大曲的伟人一共有几位?试举其名。
2. Haydn 少年在奥京的生活如何?
3. Haydn 的保护者是谁?
4. Haydn 把哪几种乐曲的曲体作成固定形式?
5. 试述 Haydn 到英国旅行的成绩。
6. Symphony 是什么乐曲?模范作曲家之中以谁作的最好?
7. W. A. Mozart 同他父亲是学哪一派的?
8. Mannheimer 乐派代表是谁?他们的弱点在何处?
9. 试述 Mozart 第二次的音乐会旅行。
10. Mozart 作的歌剧最出名的是哪几套?
11. 试述 Mozart 与 Beethoven 两人著作的特色。
12. 为什么 Beethoven 能够集大成?
13. Beethoven 的著作可以分三期研究, 其第三期的重要作品是哪几种曲?
14. 试比较 Beethoven、Mozart 两人的性情与人格。

(19) 其他各国的著名作曲家和钢琴家[156]

在这模范时期中,除了上述三个模范作曲家之外,还有下列七个著名作曲家,就是:

(一)Luigi Boccherini (1743～1805)

意大利 Lucca(卢卡)人, 他的父亲是低音提琴家。小时跟父亲学习, 后来到罗马再研究大提琴。1768 年, 同 Filippo Manfredi[157](小提琴家)到巴黎开音乐会, 同时把他作的第一部细乐乐曲出版。1769 年, 两人同到西班牙京城去, 就西班牙王宫乐师之职。等到西班牙王子死后, 1787 年普鲁士王威廉第二聘他做宫中作曲官,专为普王作曲。1797 年普王死后,他也被免了职, 所

以他的晚年生活不大好的样子。Boccherini 的著作除了 Menuett 数曲,大提琴 Sonata 6 曲,大提琴音乐会曲 4 曲之外,多是细乐乐曲,共有弦乐四部曲 91 首,弦乐五部曲 125 首,弦乐三部曲 54 首,钢琴五部曲 12 首,管弦五部曲 18 首,管弦六部曲 16 首,八部曲、二部曲、小提琴大曲各 2 首,还有各种寺院乐曲(以上都是已经出版的)。此外,还有许多未曾出版的著作,藏在柏林王宫图书馆(参看 Thouret[158]的书目),这些著作就是他专替普王威廉第二作的。

(二)Muzio Clementi (1752～1832)

是罗马一个打铁匠的儿子(有人说他是 1746 年生的)。始初跟他的亲戚 (Buroni[159]) 学钢琴,后来跟 Carpani[160], Santarelli[161] 二人学对位法与唱歌。十四岁的时候有一个英国人名叫 Peter Beckford[162]的,很赏识他的天才,要求 Clementi(以下用 C. 代)的父亲许他带 C. 回英国,一切学费由他供给。C. 在这英国人家里住了九年,养成自己做一个钢琴名手。因为他的教法甚好,所以当时在伦敦人家都称他做钢琴大家或钢琴教育家。1781 年,C. 初次到大陆旅行,经过德国到维也纳,同 Mozart 竞争,居然得胜。1784 年,又到法国、瑞士旅行。此外住伦敦时候最多,他的名誉在伦敦也一天比一天好。在伦敦一面组织乐谱出版公司同钢琴工厂,一面仍旧继续作曲,教授音乐。他的最出名学生就是 J. B. Cramer (见下"三"项)同 John Field(见下"七"项)两人,I. Moscheles 也从游过他(见下"六"项)。1807 年,在维也纳认识 Beethoven。此外,当时的著名音乐家多有同他往来。

C. 在钢琴史上占一个很重要的地位,Beethoven 也很敬重他,并且得他益很不少。C. 教授钢琴常注意力的发展。他的重要著作就是钢琴大曲(Sonata)106 首(内有 46 首是同小提琴、大提琴、长笛等合奏的),同练习曲«Gradus ad Parnassum»(«艺术津梁»)(全集由 Breitkopf & Härtel 出版)两种;这套练习曲到现在还是一种顶要紧的钢琴教科书,钢琴教育家最喜欢用的。此外,他作的 Sonatine Op. 36、37、38,也是钢琴教授上所必用的。他的学生:

(三)Johann Baptist Cramer (1771～1859)

德国 Mannheim 人，也是一个顶有名的钢琴教育家。十七岁时就到各处开音乐会，因此不到多时，人家都知道他是一个钢琴名手。他虽然是德国人，但是住伦敦时候最多，差不多当伦敦是自己的家乡一样。1824 年，同 Addison[163]在伦敦创办一个乐谱出版公司(Cramer & Co.——克拉默有限公司)一直到现在出版的乐谱还很多。

Cramer 的著作，大曲及细乐乐曲居多，不过这两种已经不大流行了，单独他的大钢琴教科书«Grosse Pianoforte Schule»(«大钢琴教科书»)的第五编«84 Studien» («84 首练习曲»。这编有当 Op. 50 单行的印本)，有许多很要紧的教材在里边。此外，练指教科书 «Schule der Fingerfertigkeit»——通译«手指灵巧练习曲»)，同Op. 100(就是«大钢琴教科书»的第二编)两种，还很可以供练习参考之用。

(四)Johann Nepomuk Hummel (1778～1837)

Hummel(以下用 H. 代)的父亲本来是德国 Pressburg(普雷斯堡)的军乐队长，1785 年到奥京某剧院当乐队长时候认识 Mozart, Mozart 很赞赏他儿子的天才，教了 H. 两年。从十岁到十五岁，常跟他父亲到丹麦、英国开音乐会去。回来之后，跟 Albrechtsberger、Salieri 两人再认真研究。1804～1811 年，当Haydn 年老告假的时候，Hummel 也曾代理过他。在后一连几年没有事做，专从事作曲同教授音乐。1816 年以后，还在 Stuttgart(斯图加特)、Weimar 两处充当乐正，并且常到英、俄两国旅行开音乐会。

H. 的著作自然受了 Mozart 的影响很多，不过他的曲调是注重变化节奏形样的，同 Mozart 的迥不相同。他的著作中最出名的是：第三、第四、第六 3 套钢琴音乐会曲，Op. 74 管弦七部曲，Op. 81、92、106 的 3 个 Sonata, Op. 11、55、122 的 3 个 Rondo, 同 Op. 107 的小曲 (Bagatellen)。

(五)Karl Czerny (1791～1857)

Czerny(以下以 Cz. 代)的父亲 Wenzel Czerny[164]也是一个当时很好的钢琴教员，Cz. 自少从父学习。1800 到 1803 年，他也受

过 Beethoven 的教育，进步异常之速，对于钢琴教授法，尤为注意，所以他到十五岁时候，已经有许多人想请他教钢琴。从 1816 年到 1818 年，Cz. 教授 Beethoven 的侄子 Karl[165]，不收学费以表报答 Beethoven 之意。Cz. 本来是维也纳人，除了几次到 Leipzig、Paris、London 短期旅行之外，也常住在维也纳作曲（注重作教学用乐曲）。他的教授结果异常之佳，譬如 Liszt, Döhler[166], Theod[167], Kullak[168], Belleville-Oury[169]（以上都是钢琴名家），都是他的学生。

Cz. 的著作篇数不止一千，其中有一大部分是寺院乐曲（如 Messe、Offertorium[奉献经]等）大小乐队用乐曲。他的理论与实际作曲学（Op.600）[170]里边，有他的著作曲目 Op. 1-798。但是最有价值的，还是他的钢琴练习曲，现在教授钢琴差不多没有不用他的，比如：«160 Achttaktige Übungen»（«8小节练习曲160首»）；«Übungen,（«练习曲»，Op. 821）；«Vorschule der Fingerfertigkeit»（«手指技巧预备性练习曲»，Op. 636）；«Schule der Geläufigkeit»（«流畅练习曲»，（ Op. 299）；«Schule der Fingerfertigkeit»（«手指灵巧练习曲»，Op. 740）；«40 Tägliche Studien»（«40首日常练习曲»，Op. 337）；«Schule des Virtuosen»（«演奏大师练习曲»，Op. 365）；«Schule der Linken Hande»（«左手练习曲»，Op. 399）；«Die Tokkata in C dur»（«C 大调托卡塔»，Op. 92）；«Die Schule der Legato und Stakkato»（«连奏与断奏练习曲»，Op. 335）；«Schule der Verzierungen»（«装饰音练习曲»，Op. 355）；«Schule des Fugenspiels»（«赋格演奏教程»，Op. 400）。

Cocks & Co.，把上头所举的 Op. 299、300、335、399、400、500 编成三大本出版，叫做«Complete theoretical and Practical pianoforte school»，（«钢琴教学理论与实践大全»），还有一本«古今钢琴曲演奏术»（«Die Kunst des Vortrags der Älteren und Neueren Klavier-Kompositionen»——今译«古今钢琴作品演奏艺术»），大约是 1846 年出版的，可以当作是他的«大钢琴教科书»（«Die grosse Pianoforte Schule»，Op. 500）的补遗。

总之,Cz. 练习曲的特色是注重在流利快弹,他的用意是借一种形式上的快弹法,来减轻许多和声难解释的地方。

(六)Ignaz Moscheles (1794～1870)

也是一个很有天才的音乐家,十四岁时已经开音乐会演奏他自己作的乐曲,后来到维也纳继续研究作曲,同 Hummel 同学(从游 Albrechtsberger、Salieri 二人),一面教授钢琴度日。等到1843年,Mendelssohn 在 Leipzig 设立音乐学校之后,Moscheles 才有一个固定的地位,以后终身在这个音乐学校任事,所以这个学校能够发展,他的功劳甚多。

Moscheles 的著作另有一种特别的庄严,与普通表情的不同。他用的和声很有趣,节奏极清楚明了。他作的曲最有名的如下:

1. 第三(小 g 调)及第七钢琴音乐会曲(Concerto Pathetique——今译《悲怆协奏曲》); 2. «24 Studien» («24 首练习曲», Op. 70,教学用)。

(七)John Field (1782～1837)

是 Clementi 的学生,19 世纪初叶英国的音乐家,算他是第一个。在圣彼得堡当教员多年,因此获得很好的名誉。后来回到伦敦开音乐会,亦大成功。他的著作中以钢琴用的 Nocturne(夜曲)最有名(此曲共有 20 首,不过 Field 自己命名的只有 12 首),因为后来 Chopin 作的夜曲都是学他的。

---

* 本篇系作者于 1920 年至 1923 年间主持北京女子高等师范学校音乐科时,为讲授西洋音乐史而编写的教材。现存每页中缝刊有"音乐史 北京女子高等师范学校"字样的铅印本,计前、后两编,包括第一、二、三、四、六等章,页码编至 63,但其中 31 至 35 页(即"第五章 钢琴的历史与弹奏者")已佚;另有作者手书的全稿目录两页。今据此铅印本及目录手稿整理校录。

① 此章仅存目录及章末问题 5 则(见注释⑨),本文已佚失。

② D. 陶斯特,亨德尔之母。其他未详。

③ 今译察豪(Friedrich Wilhelm Zachau, 1663～1712),德国钢琴家、作曲家。

④ 今译马特松(Johann Mattheson, 1681～1764),德国作曲家、理论家、指挥家、风琴家。

⑤ 凯泽尔(Reinhard Keiser, 1674～1739),德国作曲家。

⑥ 安妮(Stuart Anna[e], 1665～1714),斯图亚特王朝时期的英国女王。

⑦ 即乔治一世(George I, 1660～1727), 1698～1727年为汉诺威选侯, 1714～1727年成为英国汉诺威王朝的第一代国王。

⑧ 指两支长笛、两支双簧管。

⑨ 参看《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》一文注释⑫，见本文集第148页。

⑩ 安布罗西斯·巴赫(Johann Ambrosius Bach, 1645～1695)，德国风琴家，

⑪ 克利斯蒂弗·巴赫(Johann Christoph Bach, 1671～1721)，德国风琴家、作曲家。

⑫ 格奥尔格·伯姆(1651～1733)，德国管风琴家、羽管键琴家、作曲家。

⑬ 吕贝克(Vincent Lübeck, 1684～1740)，德国管风琴家、作曲家。

⑭ 约翰·恩斯特，魏玛公爵，巴赫的艺术保护人。

⑮ 魏玛公爵，指萨克森-魏玛的威廉·恩斯特(Herzog Wilhelm Ernst)公爵。

⑯ 指安哈尔特-克滕侯爵。

⑰ 安娜·玛格达莱娜·维尔肯，德国女钢琴家，巴赫的第二位妻子，其他情况未详。

⑱ 弗里德曼·巴赫(Wilhelm Friedemann Bach, 1710～1784)，德国管风琴家、作曲家。

⑲ 埃马努埃尔·巴赫(Carl Philipp Emannel Bach, 1714～1788)，德国作曲家、羽管键琴家。

⑳ 克雷布斯(Johann Ludwig Krebs, 1713～1780)，德国风琴家、作曲家。

㉑ 基恩贝格尔(Johann Philipp Kirnberger, 1721～1783)，德国作曲家、理论家、小提琴家。

㉒ 多勒士(Johann Friedrich Doles, 1715～1797)，德国作曲家、指挥家、风琴家，

㉓ 阿尔特尼科尔(Johann Christoph Altnikol, 1719～1759)，德国风琴家，巴赫的女婿。

㉔ 基特尔(Johann Christian Kittel, 1732～1809)，德国风琴家、作曲家。

㉕ 弗雷斯科巴尔迪(Girolamo Frescobaldi, 1582～1643)，意大利管风琴家、作曲家。

㉖ 卡里西米(Giacomo Carissimi, 1605～1674)，意大利风琴家、作曲家。

㉗ 奥兰多·拉索，亦作Orlando di Lasso或Roland de Lassus(罗兰·德·拉絮斯，1532～1594)，尼德兰作曲家。

㉘ 海因里希·许茨(1585～1672)，德国作曲家。

㉙ 今称《第九交响曲》，即《合唱交响曲》(Choral Symphony)。

㉚ 指格里高利一世(Gregory I, 540～604)，公元590～604年为罗马教皇。

㉛ 迪费(Guillaume Dufay, 约1400～1474)，佛兰德作曲家。

㉜ 蒙庞西埃郡主，法国国王路易十四的皇妹，1643年吕利到巴黎时为她所雇用。

㉝ 梅特鲁(Nicolis Mètru, 1610～1668)，德国作曲家、风琴家、音乐教育家、音乐出版家。

㉞ 罗贝达(François Roberday, 1624～1680)，法国作曲家。

㉟ 即指挥棒。此处用以代表作为一个音乐指挥者的权威。

㊱ 佩林(Pierre Perrin, 1616～1675),法国诗人,法国第一部歌剧脚本的作者。

㊲ 康贝尔(Robert Combert, 1627～1677),法国作曲家,第一部法国歌剧的作者

㊳ 巴拉尔公司,1551 年创建于巴黎的法国音乐出版公司。

㊴ 夏尔·库普兰(1638～1679),法国风琴家。

㊵ 雅克·托米兰,17 世纪法国风琴家。其他不详。

㊶ 或指 16 世纪和 17 世纪初在欧洲流行的琉特琴(Lute)音乐。

㊷ 布普里尼耶尔,法国富商,1723 年后,拉莫曾担任他的家庭音乐教师和小教堂管风琴师。拉莫第一部歌剧《希波里特与阿丽细》是在他授意与赞助下创作并演出的。

㊸ 克劳迪·拉莫,法国风琴家。其他不详。

㊹ 卡特利娜·拉莫,法国钢琴家。其他不详。

㊺ 圣-桑(Charles Camilie Saint-Säens, 1835～1921),法国作曲家、钢琴家。

㊻ 扎里诺(Gioseffo Zarlino, 1517—1590)意大利理论家、作曲家。

㊼ 以下所列作品并非"都是歌剧",其中 1、2、4、5、6、10 各部为舞剧(芭蕾),特作说明。

㊽ 疑为书名《Miscellanéss accadémig'ue filarmonico》的缩语。

㊾ 本韦努特(Giovenni Benvenuti),意大利小提琴家,A. 科雷利在博洛尼亚时曾随他学习。其他不详。

㊿ 奥托博尼(Pietro Ottoboni),梵蒂冈红衣主教,A. 科雷利的艺术保护人。其他不详。

51 约翰·威廉,指德国法尔茨地方的威廉侯爵(一说伯爵),18 世纪时人。其他不详。

52 阿巴科(Evaristo Felice Dall Abaco, 1675～1742),意大利小提琴家、作曲家。

53 巴尔察尔(Thomas Baltzar, 1630～1663),德国小提琴家。

54 施特伦克(Nicolas Adam Strungk, 1640～1770),德国作曲家、小提琴家、风琴家。

55 瓦尔特(Johann Jakob Walther, 约 1650～1717),德国小提琴家、作曲家。

56 或指低音琉特琴。

57 约阿希姆(Joseph Joachim, 1831～1907),匈牙利小提琴家、作曲家。

58 克里斯蒂娜,17 世纪时瑞典王后,1680～1684 年 A. 斯卡拉蒂曾在她的罗马私人剧院任乐队指挥。其他不详。

59 Die Conservatorio de, Poveri di Gesü Cristo(耶稣基督贫儿院)的略语。

60 洛格罗希诺(Nicola Logroscin, 1698～1765),意大利作曲家。

61 杜兰特(Francesco Durante, 1684～1775),意大利作曲家。

62 哈塞(Johann Adolph Hasse, 1699～1783),德国作曲家。

63 登特(Edward Joseph Dent, 1876～1957),英国音乐学家。

64 弗朗塞斯科·斯卡拉蒂(Francesco Scarlatti, 1666～1741 后),意大利小提琴家。

⑥⑤ 加斯帕里尼(Francesco Gasparini, 1668～1727)，意大利作曲家。

⑥⑥ 波尔(Carl Ferdinand Pohl, 1819～1887)，德国音乐学家。

⑥⑦ 或为克里斯蒂安·路易·海因里希·克勒(Christian Louis Heinrich Köhler, 1820～1886)，德国作曲家、钢琴教育家。

⑥⑧ 陶西格(Karl Tausig, 1841～1871)，波兰钢琴家、作曲家。

⑥⑨ 比洛(Hans Guido von Bülow, 1830～1894)，德国钢琴家、指挥家、作曲家。

⑦⓪ 未详，待考。

⑦① 安德烈(Johann André, 1741～1799)，德国作曲家、音乐出版家。

⑦② 法朗士(Jacques Hippolyte Aristide Farrance, 1794～1865)，法国音乐出版家、长笛演奏家、学者。

⑦③ 阿历山德罗·隆哥(1864～1946)，意大利作曲家。

⑦④ 原指关于维金纳琴的构造将在"第五章　钢琴的历史与弹奏者"中叙述，但此章本文已佚(参看注释①和⑨⓪)。

⑦⑤ 威廉·霍尔，17世纪的音乐印刷者，第一个在英国将乐谱制版。

⑦⑥ 莫利(Thomas Morley, 1557～1603?)，英国作曲家、理论家。

⑦⑦ 菲利普斯(Peter Philips, 1560～1633)，英国风琴家、作曲家。

⑦⑧ 塔利斯(Thomas Tallis, 1505～1585)，英国作曲家、风琴家。

⑦⑨ 道兰德(John Dowland, 1563～1626)，英国琉特琴演奏家、作曲家。

⑧⓪ 富勒-梅特兰(John Alexander Fuller-Maitland, 1856—1936)，英国音乐学家、评论家。

⑧① 威廉·巴克莱·斯夸尔(1855～1927)，英国音乐图书馆专家、著作家、编辑。

⑧② 即 Novello & Company(诺维罗公司)，1811年由英国风琴家、钢琴家、音乐出版家文森特·诺维罗(Vincent Novello, 1781～1861)创办。

⑧③ 费蒂斯(François Joseph Fétis, 1784～1871)，比利时音乐学家、作曲家、音乐教育家。

⑧④ 帕莱斯特里那，原名乔瓦尼·皮耶路易吉·达，意大利作曲家，因生于罗马附近的帕莱斯特里那，而以地名为姓。

⑧⑤ 费拉博斯科(Alfonso Ferrabosco, 1543～1588)，意大利作曲家。

⑧⑥ 威廉·布利斯曼(1525～1591)，英国风琴家、作曲家。

⑧⑦ 亨利·库克(Captain Henry Cooke, 1615～1672)，英国男低音歌唱家、作曲家。

⑧⑧ 汉弗莱(Pelham Humfrey, 1647～1674)，英国作曲家。

⑧⑨ 布洛(John Blow, 1649～1708)，英国作曲家、风琴家。

⑨⓪ 原稿铅印本第36页在"后编"之前，刊有已佚"第五章 钢琴的历史与弹奏者"本文末了的"第五章问题"五则，如下：

第五章　问　　题

1. 钢琴的发达分开几期？
2. 钢琴的始祖是什么？

3. Clavchord 和 Clavicembalo 的不同点如何?

4. 翼形的钢琴有几种?

5. 有槌钢琴是谁发明的?头一个 Pianoforte 是什么时候做成的?

⑨¹ 梅于尔(Etienne Henri Nicolas Méhul, 1763～1817),法国作曲家。

⑨² 罗伊特(Georg Reutter, 1656～1738),意大利风琴家、作曲家。

⑨³ 米夏埃尔(Johann Michael Haydn, 1717～1806) 奥地利作曲家。

⑨⁴ 施本格勒 (Johann Michael Spangler, 1721～1794),奥地利男高音歌唱家。

⑨⁵ 或指 Divertimento, 今译嬉游曲。

⑨⁶ 富克斯(Johann Joseph Fux, 1660～1741),英国作曲家、理论家。

⑨⁷ 马特松(Johann Mattheson, 1681～1764),德国作曲家、理论家、指挥家、风琴家。

⑨⁸ 梅塔斯塔西阿(Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio, 1698～1782),意大利诗人、歌剧脚本作家。

⑨⁹ 波尔波拉(Nicolò Antonio Porpora, 1686～1766或1767), 意大利声乐教育家、作曲家。

⑩⁰ 瓦根赛尔(Georg Christoph Wagenseil, 1715～1777),奥地利作曲家。

⑩¹ 迪特尔斯多夫(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739～1799),奥地利小提琴家、作曲家。

⑩² 今称弦乐四重奏。

⑩³ 指保尔·埃斯特哈齐侯爵。

⑩⁴ 维尔纳(Gregor Joseph Werner, 1695～1766),德国指挥家、作曲家。

⑩⁵ W. 克拉默(Wilhelm Cramer, 1745～1799),德国小提琴家、作曲家。

⑩⁶ 扎洛蒙(Johann Peter Salomon, 1745～1815),德国小提琴家。

⑩⁷ 曼迪切夫斯基(Eusebius Von Mandyczewski, 1857～1929),奥地利音乐学家。

⑩⁸ 此处或泛指吹管乐器。

⑩⁹ 南内尔(Marie Anna Nannerl Mozart, 1751～1829),奥地利女钢琴家。

⑪⁰ 埃贝林(Johann Ernst Eberlin, 1702～1762),德国作曲家、管风琴家。

⑪¹ 伊勃斯(Ybbs)为奥地利南部城市。此处指维也纳的以伊勃斯为名的修道院。

⑪² 玛丽·安东奈特,奥地利国王弗兰西斯一世的女儿,后为法国国王路易十六的妻子。

⑪³ 格林(Friedrich Melchior Grimm) 为出身于巴伐利亚的男爵。其他不详。

⑪⁴ 维克托尔,法国国王路易十五的女儿。其他不详。

⑪⁵ 泰塞,法国国王路易十五皇太子妃的女儿,伯爵夫人。其他不详。

⑪⁶ S. 夏洛特,英国国王乔治三世的妻子。

⑪⁷ 约瑟夫,指奥地利国王约瑟夫二世。

⑪⁸ 莫扎特的《庄严弥撒曲》(C大调, K.337) 应作于1780年。

⑪⁹ 萨马丁尼(Giovanni Battista Sammartini, 1698～1775),意大利作曲家、风琴家。

(120) 马蒂尼(Giovanni Battista Martini, 1706～1784)，意大利作曲家、理论家、历史学家、牧师。

(121) 瓦洛蒂(P. Francesco Antonio Vallotti, 1697～1780)，意大利风琴家、教会作曲家。

(122) 指罗马教皇克雷芒十四世(Pope Clement XIV)，1769～1774 年在位。

(123) 指米兰大公费迪南德(Archduck Ferdlinand, 1769～1924)。

(124) 指 1771 年与米兰大公费迪南德结婚的意大利摩德纳地方的玛丽公主。

(125) 马克西米利安为萨尔茨堡大公，其他不详。

(126) 康斯坦策·韦伯(1763～1842)，莫扎特之妻，其他不详。

(127) 利希诺夫斯基(Carl Lichnowsky)，奥地利侯爵，莫扎特的学生、贝多芬的友人，其他不详。

(128) 弗里德里希·威廉，指普鲁士国王威廉二世。

(129) 指波希米亚国王莱奥波德二世。

(130) 尼森(Georg Nikolau von Nissen, ?～1826)，曾任丹麦驻维也纳大使馆参赞。莫扎特妻子康斯坦策·韦伯的后夫。

(131) 莫扎特之子亦名 Wolfgang Amadeus(沃尔夫岗·阿玛多伊斯)。

(132) 引文出处不详。

(133) 约翰·施塔米茨(Johann Wenzel Anton Stamitz, 1717～1757)，波希米亚小提琴家。

(134) 弗朗兹·泽维埃·里赫特(1709～1789)，莫拉维亚作曲家、小提琴家、歌唱家。

(135) G. 许内曼(Georg Schünemann, 1885～1945)，德国音乐学家、教育家。

(136) 埃顿(Gilles Van den Eeden, 1708?～1782)，德国风琴家。

(137) 弗里德里希·普法费尔，德国男高音歌手、演员，贝多芬最早的钢琴教师，其他不详。

(138) 洛瓦梯尼(Franz Rovantini, ?～1781)，贝多芬母亲玛格达莱娜的侄子，曾在科隆侯爵(波恩选帝侯)的宫廷乐队担任小提琴手。其他不详。

(139) 维尔伯特·科赫，波恩弗兰西斯卡修道院的修道师，风琴家。其他不详。

(140) 策泽，德国风琴家，贝多芬童年时的音乐启蒙老师之一。其他不详。

(141) 克里斯蒂安·戈特洛布·内弗(Christian Gottlob Neefe, 1748～1798)，德国指挥家、作曲家。

(142) 马克西米利安·弗里德希，是波恩选帝侯。

(143) 马克斯·弗兰茨，1784 年成为波恩选帝侯。曾委任贝多芬为他的第二任宫廷风琴师。其他不详。

(144) 布雷伊宁为波恩选帝侯的宫廷女枢密官，1782 年，贝多芬曾任她的家庭教师。其他不详。

(145) 瓦尔德施泰因，德国伯爵，全名 Count Ferdinand Von Woldstein，贝多芬青年时代的知交，1787 年资助贝多芬去维也纳学习。其他不详。

(146) 约翰·申克，全名 Johann Baptist Schenk (1753～1836)，德国作曲家、音乐教育家。

⑰ 阿尔布雷希茨贝格 (Johann Georg Albrechtsberger, 1736～1809)，奥地利管风琴家、作曲家、理论家。

⑱ 安东尼奥·萨利埃里(1750～1825)，意大利作曲家、指挥家、音乐教育家。

⑲ J. 拿破隆，贝多芬的友人，其他不详。

⑳ 鲁道夫(Erzherzog Rudolf)，奥地利大公，贝多芬的艺术保护人之一。其他不详。

㉑ 罗布科维茨(Von Franz Joseph Max Lobkowitz)，奥地利侯爵，格鲁克和贝多芬的友人及经济资助者。

㉒ 金斯基(?～1812)，奥地利亲王，贝多芬在维也纳的经济资助人。其他不详。

㉓ 即《第九交响曲》，参见注释㉙。

㉔ 弗兰茨·施泰因(Wilhelm Fritz Stein, 1879～1961)，德国音乐学家、教育家。

㉕ 原文如此。待考。

㉖ 铅印本原稿在此节标题前刊有"《近世西洋音乐史纲》(续前学年)"。

㉗ 费烈普·曼弗雷迪，18世纪意大利小提琴家，博凯里尼之友，1765年起参加博凯里尼等人的弦乐四重奏演出。其他不详。

㉘ 陶雷特(George Thouret, 1855～1924)，德国音乐史学家、著作家。

㉙ 布罗尼(Antonio Buroni, 1738～1792)，意大利钢琴教育家。

⑯⓪ 卡帕尼(Giuseppe Antonio Carpani, 1752～1825)，意大利音乐学家、诗人。

⑯① 桑塔雷利(Gaetano Santarelli, 1711～1790)，意大利音乐教育家。

⑯② P. 贝克福特，英国贵族，1766年携M. 克莱门蒂去英国学习音乐。其他不详。

⑯③ 艾迪生(Robert Addison)，英国出版家，1824年与J.B.克拉默在伦敦创办一家乐谱出版公司——J. B. Cramer & Co. Ltd，其他不详。

⑯④ 文策尔·车尔尼，奥地利风琴家、双簧管演奏家、歌唱家和钢琴教师，是K. 车尔尼的父亲和音乐启蒙老师。其他不详。

⑯⑤ 卡尔，指贝多芬之侄 Karl von Beethoven，其他不详。

⑯⑥ 德勒(Theodor Döhler, 1814～1856)，意大利钢琴家、作曲家。

⑯⑦ 特奥德，德国钢琴家，K· 车尔尼的弟子，其他不详。

⑯⑧ 库拉克(Theodor Kullak,. 1818～1882)，德国作曲家。

⑯⑨ 贝勒维尔-乌里(Anna Caroline de Belleville-Oury, 1808～1880)，法裔德籍钢琴家。

⑰⓪ 指《Vollständig Theoretisch-Praktische Kompositionslehre》(Op. 600)，或译《理论——实用作曲教材汇编《(作品第600号)。

关于国民音乐会的谈话*

自从1月26日晚，我们替中华教育改进社①在中国大学开过第一次国民音乐会之后，就有朋友来问我："到底国民音乐会有什么价值?"本月17、18两天，一连又在北京高等师范学校开了两次，遇着熟人，还有许多想知道外国国民音乐会的情形和它的势力的。可见得近日社会上研究高尚艺术的人已经逐渐增加了，这是一种很好的现象。我想还有不认得我的人也许有同样的质问的。所以不如把我近日答复我朋友的话，分条写在下边，让一般听过和没听过国民音乐会的爱乐家，都知道外国国民音乐会的情形，也未尝不好。

一、国民音乐会的目的

不单是想给国民一种高尚的娱乐就算了事，还想对于完全未学过音乐的借此可以引起他们学音乐的兴味；对于已经学过音乐的，常常给他们一个机会练习他们的听觉，这就是"温故知新"的用意。总之，一方面是想引起国民向美的嗜好，一方面是想音乐普及。

二、国民音乐会的办法

欧美的音乐会有好几种(国民音乐会之外，还有各种独奏的音乐会，几部合奏的音乐会，管弦大乐音乐会——Symphonie Concert(——今译交响乐音乐会)等，但是以国民音乐会票价最廉，因为它的目的是在于普及，想个个国民都可以来听，所以，国民音乐

会的会场也特别广大(譬如伦敦和德国莱蒲齐[——今译莱比锡]城的 Albert Hall[阿尔伯特纪念堂]，柏林动物园侧的 Bankettsaal[班克特音乐厅]都可以坐六千人以上)。会场虽然可以容几千人，每月虽然有几次音乐会之多，但是我每次去听都觉得没有一个座位空着的。奏乐的乐师都是极好的选手，指挥和独奏家也是在乐界数一数二的人物。至于乐曲的内容，大概分开两种：第一种是比较浅近而高尚的小品；第二种是整套的大乐(Symphonie)，这种乐曲(大约至少要半小时方可奏完)虽然比较高深，但是还希望可以逐渐普及的。乐曲的作者并不限定是本国人，因为音乐是一种真正的世界语，我们听见一种没有学过的外国语，必定要请人翻译；但是奏起别国的音乐来，不用翻译亦可以明白这个乐曲的性质。所以音乐是世界的，是最能联络人类感情的。国民音乐会是凡国民应听的音乐会，并不是专奏一国音乐的会，它们的秩序单都有记载作曲家的略传，关于乐曲的历史或组织亦有简单的说明；如有歌曲时，还把歌词印上。

三、国民音乐会的功用

国民音乐会的办法既然这样完备，自然可以发生很大的效力。从积极方面说起来，对于没学过音乐的人，可以引起他们学习音乐的兴味；对于音乐学生可以供给他们许多材料，譬如学技术的多听几回自然容易领会，学作曲的多听音乐会，一方面可以得许多的曲料，一方面可以认识许多节奏的形式，这种知识比较从书本子里得来的还要确实。所以，音乐学生听音乐和画家的写生旅行一个样子，越听得多，所得的益处也越多(我记得留学柏林的时候，在一个音乐季节——从9月底到次年4月中——内，最多听了二百零几个音乐会)。更进一步讲，国民音乐会就是实行普及美育的最好办法之一。在吾国没有一所正当的音乐专门学校的时候，这种音乐会尤其要常开，因为不这样，社会上真会忘记有所谓“音乐教育”一件事，因为我国已经一千多年没有正当的音乐教育机关了。近日社

会上所提倡的，还是偏重造型美术和戏剧两方面，所以我很盼望爱美的同志总要分一半精神来提倡音乐，方才可以讲提倡美育。若是单讲究静的美术，不讲究动的美术；单知道研究空间的美术，不知道研究时间的美术，那不能算完全的美术罢？以上是从积极一方面说。在消极一方面说起来，国民音乐会于国民道德上也很有些影响。现在我国国民溺于不正当嗜好者实在不少，假使每礼拜至少有一次大的国民音乐会，总可以把他们趋向于不良的嗜好减去一部分。一个家庭里头，如果有几个人爱音乐的，这个家庭就不至有赌博之患；一个社会里头如果爱音乐的团体多，别样坏风俗自然就可以减少了。古语说："移风易俗，莫善于乐"，就是这个道理。

蔡孑民先生和中华教育改进社诸君深知国民音乐会的价值，特意要我们乐友社帮他们忙，每月开若干次国民音乐会，从1月26日起到2月18日，先后已经开了三次。所得的效果如何，现在还不能说。不过单就这三次的经验而言，我觉得有两种很好的现象：第一，听众一次比一次多；第二，会场秩序一回比一回好（第三次演奏时，会场异常肃静，与在外国音乐会场无异），足见听众有爱乐的真表示。但是同时发见有两种困难，我们不妨说一说：第一就是冬天在北京很不容易借得一个不要租钱、宽敞而温暖的会场；第二就是市内没有电车，交通不便令许多爱乐者因此牺牲了这种机会。所以我很希望北京有宽敞的会场，最好想法子改良会场的设备，把温度提高一下，那么演奏时乐师的手指不至于发僵，听众亦可以很安适的去领略音乐的滋味了；第二是希望我们北京市民合力促成市内的电车事业，使交通方便，到那时候音乐会就更容易发达，音乐也就更容易普及了。

民国12年2月21日

---

* 本篇作于1923年2月21日，刊于1923年3月23日北京《晨报副镌》第一版"论坛"专栏，今据作者手稿和首刊稿对勘校录。

① 中华教育改进社是1921年冬成立的一个教育学术社团，由蔡元培、范源廉等为董事，总社设在北京，下设32个专门委员会，其中包括音乐教育的专门委员会。该社每年举行一次年会，到1925年为止，已举行过四次年会。

《新霓裳羽衣舞》序*

《霓裳羽衣舞》一曲，本为唐代之名作，然而失传久矣。唯其曲之组织大体尚可从白居易之《霓裳羽衣舞歌》中忖度得一二。歌内有言"散序六奏未动衣"，足见此曲之有序（Introduction——通译引子）；又云"中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼，飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊"，足见散序奏完始入舞拍，且其舞为旋转舞矣（Valse——今译圆舞曲）；又云"繁音急节十二遍……唳鹤曲终长引声"，足见此曲散序之后有十二段，且其尾声为慢板长声。故此曲慢板散序之后，始入舞拍，分十二段，各段曲调均有变化，惟俱用快板，尾声用慢板长声，以结全曲。惟白氏所云散序六奏之"六奏"，如作六次解，为近代作曲家所不用（西乐曲每段至多复奏三次），故本曲散序只用六乐句，且不反复演奏，唯曲调内容以用五声音阶为主，表示追想唐代之音乐也。

中华民国12年8月　作者志

---

* 本篇原载1923年8月出版的"新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》"钢琴谱石印本。《新霓裳羽衣舞》是萧友梅创作的一首管弦乐曲，为其作品 op. 39。该曲于1923年12月由作者指挥北京大学音乐传习所管弦乐队作首演；后又于1930年7月，出版了编入"国立音乐专科学校丛书"的另一钢琴谱（商务印书馆初版）。两个谱本的作者序完全相同。

音乐传习所对于本校的希望*

本校二十五周年纪念刊征文启内有"对于本校之将来"一项，特代表传习所陈述吾等对于本校的希望如下：

在吾等未陈述之前，不能不先把传习所一年来的经过略为报告一下。

1．传习所的成立　本校附设音乐传习所(西名用 The Conservatory of Music of the Peking National University)是民国 11 年 10 月开办的，初时没有校舍，暂借第二院旧校医室，等到 12 月 12 日始初搬到达教胡同 2 号，传习所算于这天成立。

2．传习所的分科　甲乙种师范科及各项选科。

3．传习所的学生　现共有四十四人，内甲种师范科(即高等师范科)八人，余皆选科。选科生里边在本校本科及预科肄业的占四分之一。从他们学的科目上区别起来，那么学理论的，就占了学生全数的一半，学西洋弦乐器的占九分之七，学中国弦乐器的占五分之二。

4．传习所的毕业学分　各科毕业不限定年数，因为学音乐美术的各半凭学者的天才和勤惰，常常可以有好几年的伸缩。所以我们定毕业的标准，就是：本科及甲种师范科需修足 120 学分，选科及乙种师范科需修足 60 学分，方可毕业。

5．传习所的经费　民国 11 年至 12 年度占本校全年经费约八十分之一。

6．传习所的管弦乐队　讲到这一项，不能不先把乐队的种类和我们乐队的来历略说一说，否则恐怕不独外间人，就是本校同人也许不明此中的真相和价值。原来乐队大约可以分开三种：单用

弦乐器组成的叫弦乐队(string band); 单用吹乐器同击乐器组成的叫军乐队(military band); 各种乐器都用的叫管弦乐队(Orchestra)。三种之中比较最容易成立的是军乐队。我国输入西乐以来, 虽然不止六十年, 但是成立的乐队都是军乐队, 一来因为吹乐器比较容易学, 二来因为军队和高级衙门用得着。弦乐器的提倡者首推赫德①。当民国前23年的时候, 他利用海关税项在海关附设一个音乐部, 延聘葡、意、德、荷、英各国音乐专家于军乐之外兼教授各种弦乐器及乐理。竭九年之力, 海关第一次的管弦乐队始初成立, 当时只有二十几个人。其后赫德去世, 乐队移交襄税务司管理, 不到许久, 因经费无着, 把这乐队解散。到民国3年, 京汉路局法人何图②, 再召集乐队旧部重行组织(并添招新生), 改名"北京外洋音乐会"(法文名"Union I'hilharmonique de Pekin")。到民国8年, 又因款项缺乏, 再把他们解散。总之, 赫、何两君外人能够在中国提倡艺术, 已经令人钦佩得很。但是教全国唯一的管弦乐队卒之不能维持它的生命, 实可以表示我们当局者于音乐上太没有知识了。原来弦乐的技术异常之难, 非有十年的练习不能成才。教练一个管弦乐队, 更非有十年以上的光阴不能成功。管弦乐队的有价值就在这个地方, 因为它用的乐器种类多而有各种表情的音色(这一点是军乐队万万做不到的)。如果我们不先去维持现有的管弦乐队, 不独对于后进者没有领略音乐(music appreciation——今译音乐欣赏)的机会给他们, 并且将来重新教练一个管弦乐队时必定有几倍困难。友梅去年把以上的理由告诉蔡先生之后, 蔡先生对于这件事表示非常同情。但是音乐传习所的经费有限, 竭力只能聘得导师六人, 所以去年纪念会演奏的音乐不过管弦乐的几部合奏(这种音乐叫细乐, 西名 chamber music——通译室内乐)。自从今年正月起逐渐得各导师的旧同事的协助(不受薪水, 只由本所于音乐会收入项下酌送回车费), 一直到4月, 我们的小管弦乐队共十五人算成立了。这算是一件最可喜最侥幸的事, 也是一件最可纪念的事, 因为本乐队算是由本国人组成的全国唯一的管弦乐队。

7. 传习所的音乐会　自从去年纪念日起到今天，一共为本校开了十五次音乐会。其中有七次是大乐音乐会（symphony concert），上半年又替中华教育改进社开了十次音乐会，都得一般人士的欢迎，这算是本乐队的成绩。本月12日传习所学生开了第一次演奏会，这算是学生一年内的成绩。

以上报告的，算是传习所一年来经过的大概情形。现在把传习所对于本校的三种希望开列于下：

第一，希望把"音乐传习所"的名字改为"音乐院"。"音乐传习所"这个名字，在开办时候仓卒间从西名"conservatory of music"译来，当时没有料到于学生的生活上有一种影响。原来叫"传习所"这种教育机关在我国学制上是没有的，因为用这种名字的学堂，毕业年限是很随便的，有的差不多和一个讲习会的样子，几个月就可以修了。因为有这种情形，本所的学生到本籍教育厅请津贴的时候，常常被驳。所以今年7月里我们向评议会提出了一个改名字的议案，这议案虽然是先得蔡先生的赞成，但是未得评议会的同意。在评议会诸先生的意见，以为"音乐院"的"院"字和将来的"大学院"的"院"字相同，在"大学院"未成立以前先开办"音乐院"，恐怕外间人误会，以为"音乐院"和"大学院"是同等的，以致有损"大学院"的尊严。但是在我们看来，这个理由不十分充足，因为"大学院"这个名字谁都知道是在大学各系之上，是包括一切学术的；"音乐院"这个名字一看就知道是专学习音乐理论和技术的机关。这个名字，就是西名"conservatory of music"，这种机关在欧美大学里边是常有的。若是改名之后，我们可以在大学组织表内把"音乐院"排列在"大学院"之下，那么外间人看来断不至误会了。所以我们还要希望评议会谅解我们的意思，给我们通过这个议案。

第二，希望把学额稍为加多。据去年的提议，传习所只有学额40名，现在虽然有学生44名，但是其中有12名是本校本、预科学生在本所兼习乐器的，不能完全算本所的学生。学额增多当然经费也要加多，因为音乐一门是个人教授的，多一个学额，就要加多教员授课一小时。

第三，希望添聘乐队乐师。现有的乐队乐师完全由本校聘请的，连同钢琴师只有7人，开音乐会时从外边临时约请来的还有8位。他们都是寒士出身，在这一年内得他们的热心来尽义务，已经算十分难得，我们对于他们，也非常的感激。但是为生活起见，难保他们将来不改业。果然，北大的管弦乐队就不能成立了，岂不是一件很可惜的事。所以我们希望学校把他们8位全数请来，到那时候这个管弦乐队可真算是北大的管弦乐队(The orchestra of Peking National University)了。在欧美大都会，这种管弦乐队是不可少的，在我国社会虽然没有这种眼光，但是吾校有提倡各种科学与艺术的责任，所以兼办一个管弦乐队，当然也是我们的义务。

---

* 本篇原载1923年12月17日出版的《北京大学二十五周年纪念刊》。

① 赫德(Sir Robert Hart, 1835～1911)，英国人，从1863年起，曾踞中国海关总税务司之职达48年之久。

② 何图，未详。

李华萱《俗曲集》序*

改良记谱法，为促进音乐最大原因之一，已成不可掩之事实。在欧洲未有线谱以前，音乐的进步亦甚缓慢，自 Guido(10 世纪末叶人)创用线谱之后，又有度量音符 (Mensural-noten-schrift)之发明，记谱法为之一变。作曲家均改用新法记谱，且日加改善，精益求精，欧洲音乐能有今日的进步，未尝不基于此。至于吾国自开元① 以后，虽有笛色字谱与板眼记法之发明，但沿用千余年不见有何种改善，以言记谱之精密与明了，实不足与线谱比较。无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也。顾一国之中，必有所谓国民音乐(folk music——今译民间音乐或 folk tune——今译民间曲调)。此种曲调，虽无精密的记谱法，亦常存在于国民听官之中。唯辗转相传，日久难免无以讹传讹之点。为今之计，如欲保存此种有特性的曲调，莫如速用万国通用记谱法译记之，俾可供作曲家与音乐史家之参考。李荣寿先生研究国乐多年，近以所译《俗曲集》示余，并邀为之序，欢喜应之。唯细阅各曲，未曾注明其来历，恐尚不足以博史家之信仰也。深望李君能补注之，俾研究斯道者，多得一臂之助云尔。

萧友梅

民国 13 年 12 月 17 日　于北京

---

* 本篇作于 1924 年 12 月 17 日，载于李华萱《俗曲集》(1925 年商务印书馆初版)一书。李华萱(1895～1965)原名荣寿，山东济南人，长期从事音乐教育工作。所编《俗曲集》由萧友梅校阅并作序，其中收录李记录、整理、译谱的《梅花三弄》、《高山流水》、《柳青娘》、《夜深沉》、《哭长城》等传统曲调。

① 指唐玄宗(李隆基)年号。"开元"年间为公元 713～740 年。

听过上海市政厅大乐音乐会后的感想*

当这个战云弥漫全国①，人民感受的痛苦无可告诉的时候，真教人千万想不到在这个孜孜为利、俗气不堪的上海租界地方，居然可以找到一种安慰灵魂的圣药与一个极难得的领略艺术的机会。这不是好看的衣饰，好吃的饭菜，却是上海公共租界的市政厅所主办的大乐音乐会(symphony concert)。从前有人告诉我，上海市政厅有这种组织，当时我在北京，骤然听见这话，不大深信，因为上海是一个大商场，大部分的住民，差不多以谋利为最大的快乐，最要紧的事情，哪里还有工夫去想到找寻一种看不见、吃不饱的高尚娱乐呢？在欧美的大都市虽然无不有市政厅设立的管弦大乐队(symphony orchestra——今译交响乐团或管弦乐团)每礼拜给人民一种高尚的安慰与领略的机会，但是在我们中国的政治当局看来，以为这种是无需要的设备，或者顶多也不过当作是欧美人的一种风气，吾国人尽可不必去仿效的。前几年哈尔滨的大乐乐队②指挥Geschkowitsch君到北京时(为俄国歌剧团③指挥)，也曾听过我在北京大学指挥的小管弦乐队，他以为是一个很可以在北京再发展的机会。当时我和他商量定一种计划，从他的大乐乐队(在哈尔滨)聘请二十人来北京，加入我们的乐队，组成一个大大的管弦乐乐队，并请求北京市政公所拨款主办此事。因为当时市政公所里边有一位当局从前在过欧洲许久，对于这种组织，很是明白，并且是我的一个熟人，所以我以为是最好的机会，把计划提出(每月所需不过四五千元)向他要求；一面向中央公园董事会交涉，借用社稷坛大殿做我们的音乐会堂。此事如成功，G.君并允来帮同指挥。岂想这计划提出之后，市政公所当局回答我们一句"对于此

事非常赞成，无奈在公所里办事，牵制甚多，不能进行”的话。中央公园董事会某君答得更妙，说“我们公园里边常常有贫儿院的音乐队或怀幼学校的音乐队来奏乐，并不增加公园入门票的票价，你们要在社稷坛大殿奏乐并非绝对不可，不过不能另外售票。”市政公所既然拒绝我们。中央公园董事会又不许我们另外售票，我们计划的大乐乐队的维持费，当然不能有其他的来源，只可作为罢论。G.君在北京指挥完那班俄国歌剧之后，就到日本找到一个指挥的机会，演奏了好几次音乐，再由日本到美国，受了某某城市大乐乐队之聘，仍然继续指挥，收得莫大的效果。可知日本与吾国都有这种组织的人才与机会，所不同的，日本比我国还多一种热心提倡艺术的当局就是了。现在吾国的上海当局虽然还没有看到这层，但是还有愿意提倡音乐的外国人，利用我们每月缴纳百分之十四或百分之十六的房捐，在上海办一个市政厅的管弦乐队④，每年从阳历10月起到次年5月止为音乐会期(欧美叫这个时期做 concert season——今译音乐季)，每星期晚上9点1刻起举行定期的大乐会(Sunday symphony concert——今译星期交响乐音乐会)一次。这个乐队队员有四十几个人(差不多全是外国人)，多半受过音乐专门教育的，与吾国人初学会一二曲立刻登台演奏者不可同日语。他们的经费每月约需二万元，入场券(分一元、五角两种)的收入每月不到三千元，所以每年要由工部局津贴七八万元。这些钱大部分都是从我们上海的住民缴去的，但是去听音乐的还是外人占大多数，中国人尚不及十分之一(至少第一、二、三次音乐会的听众比例如是)。这是什么缘故呢？我想不出下列两个理由：第一，不知道有这种机会；第二，虽然知道或者已经去听过，而因为他们所奏的音乐过于高深不能领略，所以宁可牺牲不再去听。我现在要讲的话也分两层：先介绍这种音乐会，教我们在上海直接或间接纳了税的同胞不要单尽义务，而放弃应享受的权利；第二，要告诉去听的同胞，不要因为听过一次不能领略，就不再去，因为有许多新音乐，要常常去听，耳朵常常受它的熏陶之后，方可领略它的好处，而且每次演奏的音乐不是完全不能了解的。譬如第一次(10月9日

晚）演奏俄国作曲家 Rimsky-Korsakov（里姆斯基-柯萨可夫）作的管弦乐连曲（orchestral suite——今译管弦乐组曲）«Scheherazade»（«舍赫拉萨德»。此曲在俄国很出名，所用配器法亦极有创作的特色），于配器法方面非有研究者不能知其好处；不过同时演奏 Wagner 作的歌剧«Tannhäuser»（«汤豪塞»）的引子（Overture——今译序曲），比较不算很难，并且是受全世界欢迎的。第二次（10 月 16 日晚）所演奏，全是 19 世纪俄国大作曲家蔡可士奇（Tchaikovsky——今译柴可夫斯基，1840～1893）的作品。在这晚，低音独唱家 Selivanov⑤所唱的调子虽然为吾国人听不惯，但非听过一次，不知道人声可以低唱到这个地步。此外所奏蔡氏作的第六套大乐（VI. Symphony in B minor op. 74 «The Pathetique»——b 小调«第六交响曲"悲怆"»，作品第 74 号）中，有一章用五拍子（即二板三眼）的，为吾国音乐所无，若不亲耳听过，有时纵使听见人说，也许不能深信。第三次（10 月 23 日晚）演奏白蓝士（Brahms——今译勃拉姆斯，1833～1897，德国近代大作曲家）作的夜歌（Serenade——今译小夜曲）的作法未免过于深奥，但是第二部演奏挪威作曲家古力克（Grieg——今译格里格，1843～1907）作的«裴尔斤连曲»第一套（«Peer Gynt»Suite, No. 1——今译«培尔·金特»第一组曲），为世界著名雅俗共赏的音乐。«Peer Gynr»本为易卜生作的戏剧，古力克初作此曲专为演这套剧本之用，后来把这乐曲分编成两套连曲，可以在音乐会场单独演奏，我们前两年在北京大学也曾演奏过好几次，这里无须再行说明。每次管弦乐之外，还有独奏家或独唱家出台献技，教听众不致觉得单调（第一次有次中音独唱，第二次有低音独唱，第三次有小提琴独奏）。总而言之，市政厅主办之音乐会，每次演奏的内容，可以说有一半是为专门家研究的，有一半是为民众玩赏的，我以为这种分配法很对，因为太偏重于一方面时，他方面的听乐者必至有失望之感。此外，专为引起儿童对于各种乐器之兴味，并启发儿童鉴赏音乐之常识起见，时时举行少年音乐会（special concert for young people——今译青年专场音乐会），本月 26 日下午 5 时举行的是

本届的第一次，内容有23种乐器（管弦乐器及击乐器）的独奏，由Fernbach⑥博士逐一说明，这种音乐会于音乐教育上非常有益。此外在此会期内常有独奏家或独唱家借市政厅会堂开音乐会，本月下旬有四次钢琴夜会之多。凡此种种，均为余在中国梦想不到的机会。回忆前十几年在德国莱城(Leipzig)留学时所得听音乐的机会亦不外如此（在柏林自然又当别论，因为柏林是世界音乐会的中心，在音乐会期内每晚有好几个的音乐会，余自1916年9月至1917年4月，在柏林听了二百多个音乐会），所差者不能时时有听西洋歌剧的机会。但据我所知，每年西洋歌剧团来上海演唱者至少有数星期之久。既然有这么多的领略音乐的机会，所以这回国民政府大学院要创办一个音乐院⑦我更要主张设在上海。因为学音乐者必定先有一种薰陶，方可容易领略（尤其是学新音乐）。现在大学院已经决定在上海开办音乐院，并且进行招生，是何等一种可喜的现象！所以我很希望研究音乐的同志，常去听听上述的音乐会。如必欲等候吾国当局者有意去办一个大规模的管弦乐队，然后才去听听，恐怕二三十年之内还不能实现，就是国立音乐院从本年起着手去教练一个管弦大乐队，也要十年以上才可以养成。前几年爱罗先珂⑧到北京的时候，听见协和医学校大礼堂的大风琴之后，常对人说：“这是北京唯一的宝贝。”现在我敢对人说：“上海市政厅的管弦大乐队，是上海唯一的宝贝。”以上是我听过市政厅的音乐会之后发生了的感想，还要请教读者诸君，到底我说的对不对？

（民国16年10月24日　转载）

---

* 本篇初刊于1927年10月24日，原载待查；现据1928年1月10日出版的国乐改进社《音乐杂志》第1卷第1号之转载校录。

① 作者发表此文时，正值1927年“4·12”事变之后，国内酝酿着新军阀战争，因而有“战云弥漫全国”之说。

② 该乐队的原名和历史，以及指挥Geschkowitsch（杰什科维奇）的生平等未详，待考。

③ 指1922年春经由哈尔滨、长春等地来到北京的俄国歌剧团，这是十月革命后流亡出来的一个艺术团体，曾于是年在北京第一舞台演出。

④ 指上海工部局管弦乐队，其前身为1881年设置的仪仗性铜管乐队——“公共乐队”，后于20世纪初扩充而成管弦乐队，由上海公共租界殖民当局“工部局”管理。1927年后始有中国演奏员加入此乐队。

⑤ 其人未详，待考。

⑥ 费恩巴赫，德国指挥家，20年代曾在上海工部局管弦乐队工作。其他不详。

⑦ 参看作者《本校五周纪念感言》一文，见本文集第334至338页。

⑧ 爱罗先珂(1889～1952)，俄国诗人、童话作家，因双目失明，有“盲诗人”之称。1921年来华，曾在北京大学、北京世界语专门学校任教。

音乐发达的梗概*

(《普通乐学》第十章)

这章所讲是一部音乐史的总纲，凡研究音乐的人都要知道的。但是几千年的历史，想用几篇纸写完它，自然难免挂一漏万，不过这章的目的，只教人知道音乐发达的大概就是了。

音乐史的要素①

研究音乐史第一件要知道的是："音乐史的要素是什么？"象得我们二十四史里头的音乐志(或礼乐志)的样子，单把历朝的乐官制度同祭祀用的乐器数目和陈设法(所谓"乐悬、宫悬"等)记载一下，不能就算是音乐史。音乐史的内容，大概是底下所列六项事情的沿革与音乐家的生活。就是：

1．音阶的组织；

2．乐器的音域与构造法；

3．记音法与乐谱的组织；

4．乐曲、歌曲的组织；

5．音乐理论的变迁；

6．音乐教育机关与音乐教授法；

7．音乐家传记。

音乐史的年代区分法

照上头所讲，音乐史既然是一种专门的历史，它的年代区分法，当然与普通历史不同，大概可以分开四个时期：

I．古代(至8世纪止)；

II．中古时代(9世纪到13世纪)；

III. 近古时代(14 世纪到 18 世纪中叶);

IV. 新时代(18 世纪中叶以后)。

第一节 古代(纪元 800 年以前)

古代的音乐

代表这个时期的音乐的民族是中国人、印度人、希伯来人、犹太人、埃及人、希腊人。

这时代只有单音音乐，所谓复音也不过重用八度音(所谓 unisono 奏法——今译同度、齐奏)，还没知道什么是和声学。至于音与音的关系，只凭音阶来判断它。

音阶 始初只有五声音阶(希腊语 Pentatonik)，后来中国与印度加入两个半音，才成七声音阶。但是在希腊的音乐模范时期内(或名音乐古典时期)，全音的声调学(五声音阶、七声音阶总名全音的音阶)之外，还有半音的声调学及等和声(Enharmonische——今译等音)的声调学。

中国 古乐最著名的事项，是五声音阶的曲调，乐器当中最有价值的是琴、瑟、笙三种。

印度 古代的乐曲与音乐理论多半失传，因为他们偏重口授法的缘故。古乐器中如：vina②(五弦琴之类，放在胸前用两手弹的)，ravanastron③(胡琴属)serinda④(二弦胡琴，有弓)，颇盛行一时。

希伯来、犹太 这两族人的歌曲(祭祀用)，用乐器伴奏的很出名，有人证明犹太庙的歌曲传到古代希腊的很多，并且有些留传到今日的。他们用的乐器有篴篌⑤、琵琶、笛、喇叭、半圆鼓等。

埃及 古代的音乐，早就失传了，现在我们只可从他们的石刻研究当时的乐器与演奏音乐的情形。有人证明希伯来、亚剌伯、希腊三个民族的音乐理论与实际，似乎还是从埃及传去的。埃及的乐器也有篴篌、琵琶、笛等。

希腊 古代极重美术。据神话所载：有九女神，掌美术科学，

当中有一个叫 Polyhynia(波吕希尼亚)，专掌宗教音乐。当时的音乐理论(节奏论⑥)颇发达;字谱有记半音的，也有记等和声的。希腊人把音乐分作伴奏声乐、纯粹器乐两种，并且有音乐的戏剧。他们的乐器以弦乐器为最多，其中最出名的是希腊古琴(kirthara——今译齐特拉琴或基萨拉琴，亦作 guitar——今译吉它)、lyra(里拉，比kirthara 形较小。以上两种弦数自四弦至十一弦)。magadis二十弦琴——今译马加底斯琴)与各种鼗鞖，吹乐器当中有 aulos(双管——今译阿夫洛斯管)、syrinx(编箫——今译排箫或绪任克斯)、salpinx(号筒——今译赛尔平号)、keras(角——今译角笛)等。

第二节　中古时代(纪元 800～1300 年)

中古时代的音乐

这个时代的音乐可以分开三期:

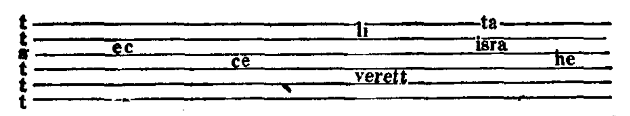
第一期　寺院音乐发达期。Bœthius⑦(死于纪元 525 年)用拉丁文著了详细论古希腊音乐理论的书，希腊古乐因此可以不至散失。乐谱以这时期的为最混杂。neuma⑧乐谱(约第 6 世纪到第 9 世纪?用的)最摇动不定;此外还有新希腊乐谱(Byzantinische Notenschrift——今译拜占庭记谱法)比较易懂一点(大概第 7 到第 10 世纪时用的)。

在这时期内，亚剌伯同波斯方面，盛倡十七律系统的音乐理论(一均之内分作十七律)。他们的乐器有琵琶 kanun(一弦胡琴——今译卡农琴)、ney(嘴箫——通译奈依管)、arganum(袋箫)等。袋箫构造的道理同今天的大风琴很相似，所以有人说今日欧洲的大风琴，拉丁文叫“Organum”，是从亚剌伯的袋箫改良的。

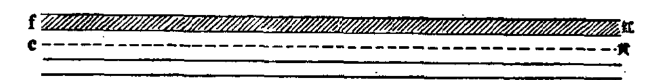
第二期　复音音乐萌芽期。以前的音乐只有重用八度(伴奏或合奏)，从这时期起，乐曲有用一重反对音伴奏的，譬如:曲调(Melodie)上行的，反对音就下行;曲调下行的，反对音就上行。这个时代有两个理论家，第一个是 Hucbald(840～930)，他的著作不

独证明复音的来历，并且用六线谱记音调的高低。

下边所举就是一例，各线只表示字音应由高而低或由低而高，并非象得五线谱的样子，各线所记的音都有一定的；它又用 t 同 s 两字母记在线端，t(=tonus)表示全音，s(=semitonium)表示半音；又制各体 F 字记谱(参看《音乐杂志》第 1 卷第 8 号“记音的符号”甲表⑨)。



第二个理论家是 Guido (1026 时人)，发明五线谱，不过当时的五线谱同近代的不同，记 F 音的一行是红的，记 C 音的线是黄的，其余都是黑的，始初做出来的只有三线，后来加上一线，最末了改成五线。



又作出一种音阶唱法(Solmisation——今译唱名法)，用圣约翰赞美歌第一、四、六、八、十、十二各字的头一个音来唱音阶，就是：ut(现在唱 Do)，Re，Mi，Fa，Sol，La；末了这个 Si，也是这首歌的第十四、十五两字的头一个字母拼成的，不过当时唱的音和今天唱的不同(赞美歌谱见第一章第二款⑩)。总之，这个时代可以叫做乐谱改良期。

第三期 Diskantus⑪和度量音符(Mensural-noten-schrift)的发达(1200—1300)。Diskantus 是最高音对于干声的反对音，也是复乐曲的一种。至于两重音的平行运动(三度同六度)，在英国的乐曲早就发见了。度量音符就是记时值的音符，也是在这时期发明的，大概分八种：

Maxima (等于八个全音符)，Minima (=𝅗𝅥)
Longa (等于四个全音符)，Semiminima (=♩)
Brevis (等于两个全音符)，或 Fusa (=♪)
Semibreris (等于一个全音符)，或 Semifusa (=𝅘𝅥𝅯)

同时又发明拍子的记号，大概分两类：记三进拍子的有两种，就是⊙$\left(\frac{9}{8}\right)$，○$\left(\frac{3}{4}\right)$，总名完全时（tempus perfectum——今译完全拍子）；记二进拍子用⊙$\left(\frac{6}{8}\right)$，C$\left(\frac{4}{4}\right)$，₵$\left(\frac{2}{2}\right)$，叫不完全时（tempus imperfectum——今译不完全拍子）。在乐器一方面，提琴、风琴、钢琴等也逐渐改良。

第三节　近古时代（1300～1750年）

近古时代的音乐

这时代可以分开两期：

（甲）文艺复兴期（1300～1600年）

这一期的音乐，歌曲算最盛的。歌曲雅俗都有，多用乐器伴奏，而以荷兰、法国、西班牙、德国、英国、意大利等国的为最盛。这个时期内的作歌、作曲者多同是一人，譬如：11世纪至14世纪，在法国南部有troubadours⑫，北部有trouvéres⑬（为诗歌曲调之发见者）；12世纪到13世纪，在德国有minnesingers（译为歌情诗者——今译宫廷抒情诗人、恋诗歌手）；14世纪到16世纪，德国又有Meistersingers（工商歌诗团——今译名歌手、职工歌手），完全由学徒、工人、商人、歌者、诗人及师傅等组成，常结为团体，互相唱和以为乐。

（乙）乐曲发展期（1600～1750年）

这一期乐曲的种类有歌剧（opera），新教寺院乐曲（Praetorius⑭为代表），旧教寺院乐曲（a cappella——今译无伴奏合唱）为代表，风琴、钢琴乐曲（意之Gabrieli，德之J. M. Bach），祭神乐Oratorium（意之Alessandro Scarlatti为代表），Kantate，Kammerduett，细乐（Kammermusik）等，而以意国的歌剧，旧教寺院乐，由意国传到荷、德两国的风琴乐曲为最。

这期的作曲家，意国有柯列利（Corelli——今译科雷利，1653～1713）、阿巴可（Abaco——今译阿巴科，1675～1742）同司卡拉啼

(Alessandro Scarlatti——今译亚历山德罗·斯卡拉蒂，1660～1725)；德国有巴哈(J. S. Bach——一译巴赫，1685～1750)、痕底路(Händel——今译亨德尔，1685～1759)；法国有喇摩(Rameau——今译拉莫，1683～1764)、库丕峦(Couperin——今译库普兰，1668～1733)。他们的著作可以做后世乐曲的模范，18世纪中叶以后的模范作曲家受他们的影响不少，所以称呼他们做旧模范作曲家(Alte Klassiker——今译前期古典派作曲家)。

第四节　新时代(1750年以后)

新时代作曲家的分派

新时代的作曲家大概可以分作三大派：

(甲)新模范作曲家(Neue Klassiker——通译后期古典派作曲家)

这派作曲家能完成一切曲体。他们留下的都是不朽的著作，可以做后代乐曲的模范。代表这派的，首推奥国的海典(J. Haydn——今译海顿，1732～1809)、莫查特(W. Mozart——今译莫扎特，1756～1791)，同德国的贝吐芬(L. van Beethoven——今译贝多芬，1770～1827)。

(乙)自由派作曲家(Romantiker——今译浪漫主义者，或浪漫派作曲家)

这派作曲家思想好自由，尤其喜欢幻想，对于以前的乐曲形式和艺术规则不甚注重，爱努力作出一种新作品，因此乐界多了许多新产物。建设这派的代表者，就是奥国的苏别特(Franz Schubert——今译弗朗茨·舒伯特，1797～1828)同德国的苏门(Robert Schumann——今译罗伯特·舒曼，1810～1856)棉底路士孙(Mendelssohn——今译门德尔松，1809～1847)、韦伯(Karl Maria Von Weber——今译卡尔·马里亚·冯·韦伯，1786～1826)四人。

(丙)新自由派作曲家

自从自由派出现之后，还有卑利阿氏(Hector Berlioz——今译埃克托尔·柏辽兹，法人)、黎士特(Franz Liszt——今译弗朗兹·李斯特，匈牙利人)、娑朋(Fryderyc Chopin——今译弗雷德里克·肖邦，波兰人)、洼革那(Richard Wagner——今译理查德·瓦格纳，德人)、史吐娄斯(Richard Strauss——今译理夏德·施特劳斯，德人)五人，努力用尽声音的可能力，作成乐曲，描写一切感想和自然界的现象。这派作曲家比自由派作曲家更新，所以有新自由派作曲家的名(Neue Romantiker——通译后期浪漫派作曲家)。他们的思想远超过自由派作曲家之上，所以又有人叫他们做超自由派(Ultra Romantic School——通译后期浪漫派)

自从这派作曲家出现之后，乐界又别开生面。但是模范作曲家的章法同乐曲的构造，仍然能保存他们的尊严，不至为自由派所掩，所以凡学音乐的无不先从模范作曲家入手，就是这个缘故。

新时代的歌剧作曲家：

意大利本来是西洋歌剧的发源地，但是18世纪以前的歌剧，不独没有什么特长，并且有一种拘守旧法的习惯；后来经德国古禄克(Gluck——今译格鲁克)出来改革之后，西洋的歌剧因此开了一个新纪元。18世纪的著名歌剧作曲家，古禄克之外还有莫查特(Mozart)、茄路比尼(Cherubini——今译凯鲁比尼)、梅于露(Méhul——今译梅于尔)三人。

19世纪的著名音乐家：

18世纪以来，欧洲的音乐一天发达一天。但是论起乐曲组织的精细，章法的严谨，意味的深厚，巴哈、贝吐芬之后，还没有比他们再好的。至于幻想的丰富，技术的伟大和配器法(Instrumentation，配合各种乐器，作成乐队曲谱的法子)的讲究，后起的音乐家还没有能超过那几位新自由派作曲家的。所以19世纪的著名音乐家，不外从模范、自由两派学来的⑮。

音乐教育机关：

西洋音乐有这样的进步，不能不归功于他们的音乐教育。但是他们的音乐专门学校或音乐院，大都在这一百五十年内成立的

(单独意大利有几处的音乐院是在17世纪前成立的)，可见得真要提倡音乐，也用不着费许多的时候。

西洋叫音乐院，概用意语"conservatorio"这个字(英语的conservatory，法语的conservatoire，都是从拉丁语konservatorium变来的)。但是"conservatorio"的原义，不过有"教养院"或"孤儿院"的意思。譬如：意大利拿坡里⑯最古的音乐院原名叫"conservatorio Santa Maria di Loreto"，译作罗列掩的圣玛利院(今译洛雷托圣玛利院，1537年创立)，本来是一个孤儿院性质，后来挑选里边有天才的孤儿，教他们学音乐，于是院里才有音乐学习。后来到1808年，意王把这个孤儿院同拿坡里的Della pietá dé Turchini(图尔奇尼慈善所)、Die poveri di Gesü Cristo(耶稣基督孤儿院)、Di Sant'Onofrio(圣·奥诺弗里奥)三个教养院合并作一处，改为Collegio Reale di Musica(国立音乐专门学校)；后来因为战争，校舍为军队所占，由Conservatorio San Pietro a Majella(圣彼得庵——今译马耶拉的圣·彼得罗庵)捐出房屋来做校舍用，所以为纪念这庵起见，现在这间音乐学校，仍旧用该庵的原名。自从意大利把"conservatorio"这个字用作音乐院的意思以后，各国设立音乐专门学校，大概都用这个字了。德国普鲁士尤重视音乐，把柏林的国立音乐学校改为音乐大学。欧洲的著名音乐学校，大概以德、法、意三国的最多而最好。三国都有国立的音乐院六处以上，私立的还有许多。至于这些音乐院或音乐学校的组织，大概分三科(声乐科、理论作曲科、钢琴风琴科)至五科(加设管弦乐科、歌剧科)，其中也有添设戏剧科的。学生有多至千人以上的，教员有多至一百人以上的。他们音乐进步的快，于此可以想见。

至于我们中国，在周、唐两代，政府总算热心提倡过音乐一次，可惜自从南渡之后(绍兴年间)，就把教坊停办，以后一直到民国还没有人出来认真提倡音乐教育。我国音乐的不发达，不改良，就是这缘故。

民国9年秋，北京女子高等师范学校初办音乐科；10年秋，北

京大学添设乐学讲座，11年秋又附设音乐传习所；13年9月，北京女子师范大学续办音乐科，后来此科归并于国立女子大学；14年秋，北京国立艺术专门学校设音乐系；同时，上海各私立艺术学校亦添设音乐科；16年11月，国民政府大学院设音乐院于上海，规模虽小，总算表示提倡音乐专门教育，以后仍须努力，方可发展。一方面北大音乐传习所把从前海关的管弦乐队（orchestra）重行组织练习，从11年12月到16年5月，共开过音乐会四十几次，目的不外想唤起社会人士注意音乐，引导青年向美的方面做工，盼望音乐从此逐渐发达就是了。⑰

---

* 本篇选自作者《普通乐学》（1928年5月商务印书馆初版）一书，为该书之第十章。《普通乐学》是作者在原载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号至第2卷第7号（1920年6月至1921年7月）的《普通乐理》一文基础上增补改写而成。在全书"绪言"中作者称：

"以前中等学校所用乐理课本，多为说明乐谱的组织为主，间或有论及音程、音阶者亦甚简略。本书不单说明乐谱、音程、音阶，关于音乐理论上（除音律一项须另行编述外）与技术上之常识及音乐史的概要亦一一备载，共分十章八十八款，正合高级中学普通科及师范科艺术组之用；即音乐系之第一年级学生，亦须先读此书，然后容易入手……民国16年8月29日作者志于上海"

本文集略去该书属于常识性阐述的总论及前九章（音名、乐谱、音程、音阶、理论概说、曲调概论、曲体概论、声乐、器乐等章），而选录其概要叙述音乐发展历史的第十章（略去其中的"著名音乐家一览表"、"19世纪的著名音乐家一览表"和"各国著名音乐院及音乐专门学校一览表"），以供参照作者其他有关音乐史的文稿，对其音乐史观有更完整的了解。

① 原为《普通乐学》之第80款（标记§80），现略去不标。下同。

② 维纳，印度弹弦乐器，有七根弦，但只以四弦演奏旋律，其余三弦以空弦音起节奏作用。

③ 或为印度拉亚斯坦地区的一种民间弓弦乐器，名拉万哈塔（Ravanhattha）。

④ 瑟林达，最早流行于南阿富汗的弓弦乐器，现亦为印度、巴基斯坦的一种常用乐器。

⑤ 作者在此是借用中国传统乐器之名，以说明类似"箜篌"或与"箜篌"发音原理和形制相似的同类乐器。以下述及外国乐器时所称"琵琶"、"笛"、"箫"、"喇叭"等均同此，不再加注。

⑥ 或指古希腊音乐理论家亚里士多塞斯（Aristoxenos，约公元前354～?）的著作，亦作《论节奏》或《节奏原理》。

⑦ 博埃蒂乌斯（Anicius Manlius Torquatus Serverinus Bœ thius，475～525），意大利哲学家、数学家、政治家。

⑧ 纽姆，一种中世纪的记谱法，一名调式记谱法；用这种记谱法记录的乐谱称纽姆乐谱或调式乐谱。

⑨ 指作者载于1920年10月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第8号的《中西音乐的比较研究》一文中所列图例“(甲)是记音的符号”(本文集第166至167页)。

⑩ 此歌谱见《普通乐学》“第一章音名”之第二款，在原书第4页。另可参阅作者《古今中西音阶概说》一文引述的“圣约翰赞美歌”歌词原文(本文集第260页)。

⑪ 迪斯康特(拉丁语 discantus 的音译)，字面意义为“不同的歌”，此处是指13、14世纪时一种在高声部对定旋律声部的一音对一音(主要反向进行)的风格。

⑫ 特鲁巴特尔，法国南部吟唱诗人。

⑬ 特鲁维尔，法国北部吟唱诗人。

⑭ 普里托里乌斯(Michael Praetorius, 1571～1621)，西里西亚音乐理论家、作曲家。

⑮ 以下作者列“作曲家一览表”和“19世纪的著名音乐家一览表”。前表分：“A.旧模范作曲家(Alte Klassiker)”，列6人；“B.新模范作曲家(Neue Klassiker)”，列3人；“C.自由派作曲家(Romantiker)”，列3人；“D.新自由派作曲家(Neue Romantiker)”，列5人；“E.18世纪的歌剧作曲家”，列4人。后表分：“A.著名的作曲家”，列26人；B.“著名的歌剧作曲家，列36人”；C“著名的乐正”——即指挥——“(及他们指挥的大乐队)”，列30人及乐队20余项；“D.著名小提琴家”，列23人；“E.著名大提琴家”，列10人；“F.著名钢琴家”，列29人；“G著名大风琴家”(即管风琴家)，列11人；“H.著名钢琴教育家”，列14人；“I.著名歌者”，列36人。本文集略去此两表不载。读者可参看《普通乐学》第170页至182页所载原表。

⑯ Napoli，今译那波利，即那不勒斯。

⑰ 以下作者列“各国著名音乐院及音乐专门学校一览表”，分：“A.意大利的国立音乐院”，列6校；“B.法国的国立音乐院”，列10校；“C.德国著名的音乐学校”，列10校；“D.奥国著名的音乐学校”，列1校；“E.匈牙利的音乐学校”，列2校；“F.捷克著名的音乐院”，列1校；“G.瑞士著名的音乐院”，列1校；“H.比国著名的音乐院”，列1校；“I.英国的音乐学校”，列3校；“J.俄国著名的音乐学校”，列2校；“K.美国著名的音乐院”列6校。本文集略去此表不载。读者可参阅《普通乐学》第184页至189页所载原表。

古今中西音阶概说*

依照一定的比例，把几个音从下而上或从上而下排成阶级的样子，叫做“音阶”。古今中外无论哪一个民族，作出的曲调没有不采用一定的音阶的。我们若把它们来解剖一下，就可以知道某处地方的曲调所用的是什么音阶。曲调是音乐的要素。想知道某民族的音乐，必须先从他们爱奏的曲调入手；想知道他们曲调的组织，要先研究他们所用的是什么音阶。这篇所论的本旨，就是把古今中西音乐所用的音阶浅白解说，列表比较，想教热心音乐的同志们，减省许多无谓脑力，用最短少的时间，可以明白各种音阶的历史与组织。单独亚拉伯与印度所用的音阶不在内，因为他们的分律法不止十二律，不能一齐列表比较。本篇所论，以每均分作十二律的为限。

中国古代十二律用黄钟、大吕……等名目；西洋的音名本来只有a、b、c、d、e、f、g七个名字，后来因为有等和声(enharmonic—今译“等音”)的关系，一个音可以有三个名称(譬如：$c = {}^{\#}b = {}^{bb}d$；但^{b}a与$^{\#}g$除外。详细见商务印书馆出版《普通乐学》第一章第三表)。第一表所载为简便起见，单把黑键的两个名称填上。宋、明两代用的管色字谱与笛色字谱，对于音的升高或降低半音，已经略有表示，但仍旧不完全，所以尽管列在表内，以备参考。

第一　中西音名对照表

西洋音名	用#号记	c^1	$\sharp c^1$	d^1	$\sharp d^1$	e^1	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	b^1
	用♭号记	c^1	$\flat d^1$	d^1	$\flat e^1$	e^1	f^1	$\flat g^1$	g^1	$\flat a^1$	a^1	$\flat b^1$	b^1
中国古代音名		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宋朝管色字谱		合	下四	上高四	下一	上高一	上	勾	尺	下工	高上工	下凡	高上凡
明朝笛色字谱		合	背四	四	背一	一	上	勾	小尺	哑工	小工	哑凡	小凡
西洋音名	用#号记	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2	f^2	$\sharp f^2$	g^2	$\sharp g^2$	a^2	$\sharp a^2$	b^2
	用♭号记	c^2	$\flat d^2$	d^2	$\flat e^2$	e^2	f^2	$\flat g^2$	g^2	$\flat a^2$	a^2	$\flat b^2$	b^2
中国古代音名		清黄	清大	清太	清夹	清姑	清仲	清蕤	清林	清夷	清南	清无	清应
宋朝笛色字谱		六	下五	高五	紧五								
明朝笛色字谱		小六											

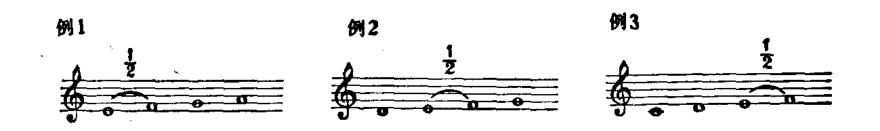
(注意：清黄、清大……等，是清黄钟等的略称，又名半黄、半大……等)

在未讲音阶组织之前，还有一件事要知道的，就是音程的算法。在线谱上每线是一度，每行(或每空)亦是一度。譬如：e到f是二度，f到g或f到$\sharp g$都是二度，不过e到f距离最小，内容只有两律，所以叫小二度(即是一个半音)，f到g距离较大，内容有三律，所以叫大二度(即是一个全音)，f到$\sharp g$距离更大，内容共有四律，所以叫增二度(即一个全音加一个半音)。又如：c到e与d到f都是三度，但是c到e比d到f多一律，所以c到e叫大三度，d到f是小三度。此外，c到f是纯四度，c到g是纯五度，c到a是大六度，c到b是大七度，c到c^1是纯八度(详细表解见拙著《普通乐学》第三章)。

(一)希腊的四声音阶(Tetrachord——今译四音列)

音阶用的音数最少的，算是古代希腊所用的四声音阶。四声音阶原来是希腊古琴Kirthara或Lyra定弦用的(希腊古琴本来只有四弦)，本来有等和声的四声音阶(enharmonic tetrachord—今译等音四音列)，半音的四声音阶(chromatic tetrachord

——今译半音四音列)，自然的四声音阶 (diatonic tetrachord——通译自然四音列)等名称，后来前两种都废去不用，只留下第三种。第三种之中因半音所在的位置不同，又分为三种：第一种半音在第一音与第二音之间，叫做"Dorian tetrachord"(多利亚四音列)，用字母说起来，为 e f g a (例1)；第二种半音在第二音与第三音之间，叫做"Phrygian tetrachord"(弗里吉亚四音列)，用字母说起来，为 d e f g (例2)；第三种半音在第三音与第四音之间，叫做"Lydian tetrachord"(利第亚四音列)，用字母说起来，为 c d e f (例3)。



后来希腊音乐逐渐发达，把上边三种四声音阶，每种用两个连接起来，就成了三种七声音阶(第一种是 e f g a + b c^1 d^1 e^1；第二种是 d e f g + a b c^1 d^1；第三种是 c d e f + g a b c^1)。关于希腊的七声音阶，第四节再详细说明。

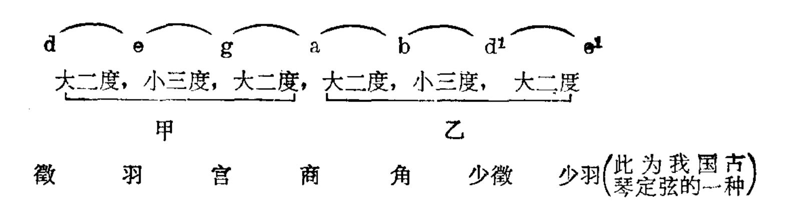
(二)五声音阶 (Pentatonic)

五声音阶不单中国人喜欢用，世界各民族差不多没有不用过的，尤其是未开化的民族(南洋群岛住民及非洲人)与古代民族(如希腊人)，不过他们留存下来的五声音阶曲谱，不象中国的多就是了。在英国居住的 Kelt(凯尔特)民族亦用五声音阶，他们的音乐还可寻出用五声音阶的例证。

(甲)欧洲的五声音阶

纪元前六百多年时希腊哲学家 Terpander①(纪元前 676 年)把希腊古琴由四弦加到七弦，后人以为七声音阶是由他发明了，后来经过许多研究，才知道他当时的定弦法，是由两个同样的四声音

阶组成。七弦各音次序如下表：



上图(甲)(乙)两个四声音阶的组织完全相同，我们若再细看它所用的音，其实只有d、e、g、a、b五个，末了d^1、e^1两个音，就是d、e两音的高八度。这种定弦的法子，正与我国七弦琴用徵音起的定弦法相同（见上图）。这就是希腊古代所用五声音阶的证据。古代希腊庙堂歌曲有一部分用这种音阶作成的。西历6世纪以后在罗马教堂盛行一时的古礼歌理歌(Gregorian Chant—今译格里高利圣歌或格里高利素歌)里边，有一部分也是用这种五声音阶作成。后来西洋音乐用七声音阶的日盛一日，以至把用五声音阶作曲的习惯忘记了。所以想知道五声音阶真相，要从中国方面去研究。

(乙)中国的五声音阶及六十调

中国人用五声音阶的历史比较欧洲的较为长久，并且一直保存到今天。现在流行的古调，自然用五声音阶的占一重要部分，就是新作的俗曲用五声音阶构成的亦不少，昆曲的南曲完全用五声音阶作成的。所谓五声，就是宫、商、角、徵、羽五个音。但凡一个单音的曲调，依照向来的习惯，起头的一个音与末了的一个音要完全相同，所谓"起调毕曲须同用一音"。用宫音起须用宫音收，用商音起须用商音收，用角音起须用角音收，用徵音起须用徵音收，用羽音起须用羽音收。在古代，乐曲应该五种用法都有，因此五声音阶就可以排成五种基本形式，如下表：

(一)宫调　宫○商○角○○徵○羽

(二)商调　商○角○○徵○羽○○宫

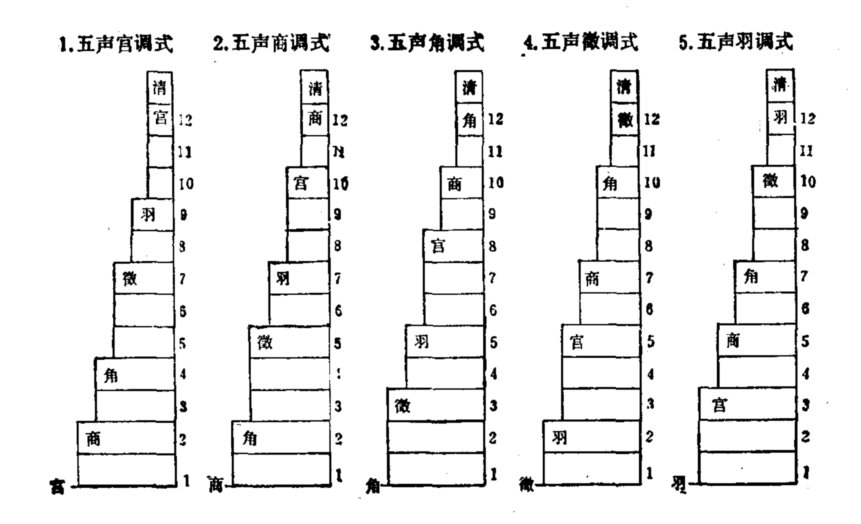
(三)角调　角○○徵○羽○○宫○商

(四)徵调　徵○羽○○宫○商○角

(五)羽调　羽〇〇宫〇商〇角〇〇徵

(表内两音相隔一个大二度音程者用一个〇表示之，两音相隔一个小三度音程者，用两个〇表示之。)

上述五种调再用图表示之如下，图内每一横线是一个半音(即一律)，每图十二格，表示十二律。清宫、清商、清角、清徵、清羽，比较宫、商、角、徵、羽五音俱高八度(即高一均)，亦名少宫、少商、少角、少徵、少羽，表示每调周而复始。



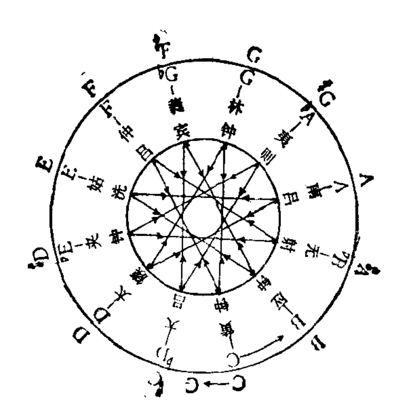
这样看来，五种五声音阶的形式完全不同，每种可以用阶级图式表示。这种音阶组织的形式，外国语叫"Mode"，译为某某调式。五种五声音阶用得最多的是宫调式，其次算是羽调。徵调、商调比较少用，角调用得更少。宫、商、角、徵、羽五个音级的位置，如用工尺字谱替代它，应该依照下表方合音程的比例。即：

	宫	商	角	徵	羽
	上	尺	工	六 (合)	五 (四)
(或用)	合	四	乙	尺	工

俗工不知各音位间音程的比例，有用工尺字替代如下表的：

	宫	商	角	徵	羽
代以：	工	尺	上	四	合(甲)
或用：	合	四	上	尺	工(乙)

(甲)种是逆代法，当然不合；(乙)种的“合”到“上”是一个纯四度音程，与“宫”到“角”(大三度)的音程不一致；所以两种都不适用。现在中西音乐的分律法(每均分为若干律之法)，都是每均分作十二律(各律名称见第一表)。依照隔八相生的法子(说明见«普通乐学»第四章)，各音都可以做各调的起调音(key note——今译主调音、基音)，就是每调的头一个音，又叫做宫音(tonic——今译主音)，因此，上边讲的每一种调都可以排成十二个调出来。所谓“还相是宫”(十二律轮流做宫音的意思)就是了。每一种调式既然可以有十二个调，五种调式，自然就有六十个调。下图内圈所记是中国古代音名，从黄钟音出发，依照圈内矢线所指，由黄钟生林钟，由林钟生太簇……等，最末了由仲吕生黄钟，周而复始，叫做“隔八相生”，或“还相为宫”。外圈所示是近代十二律的名称：



六　十　调

(A)　用　音　名　列　表

调式	(甲)十二宫调 宫商角徵羽		(乙)十二商调 商角徵羽宫		(丙)十二角调 角徵羽宫商		(丁)十二徵调 徵羽宫商角		(戊)十二羽调 羽宫商角徵	
1.	黄太姑林南	c d e g a	黄太仲林无	c d f g ♭b	黄夹仲夷无	c ♭e f ♭a ♭b	黄太仲林南	e d f g a	黄夹仲林无	c ♭e f g ♭b
2.	林南应太姑	g a b d^1 e^1	林南黄太仲	g a c^1 d^1 f^1	林无黄夹仲	g ♭b c^1 ♭e^1 f^1	林南黄太姑	g a c^1 d^1 e^1	林无黄太仲	g ♭b c^1 d^1 f^1
3.	太姑蕤南应	d e #f a b	太姑林南黄	d e g a c^1	太仲林无黄	d f g ♭b c^1	太姑林南应	d e g a b	太仲林南黄	d f g a c^1
4.	南应大姑蕤	a b #c^1 e^1 #f^1	南应太姑林	a b d^1 e^1 g^1	南黄太仲林	a c^1 d^1 f^1 g^1	南应太姑蕤	a b d^1 e^1 #f^1	南黄太姑林	a c^1 d^1 e^1 g^1
5.	姑蕤夷应大	e #f #g b #c^1	姑蕤南应太	e #f a b d^1	姑林南黄太	e g a c^1 d^1	姑蕤南应大	e #f a b #c^1	姑林南应太	e g a b d^1
6.	应大夹蕤夷	b #c^1 #d^1 #f^1 #g^1	应大姑蕤南	b #c^1 e^1 #f^1 a^1	应太姑林南	b d^1 e^1 g^1 a^1	应大姑蕤夷	b #c^1 e^1 #f^1 #g	应太姑蕤南	b d^1 e^1 #f^1 a^1
7.	蕤夷无大夹	#f #g #a #c^1 #d^1	蕤夷应大姑	#f #g b #c^1 e^1	蕤南应太姑	#f a b d^1 e^1	蕤夷应大夹	#f #g b #c^1 #d^1	蕤南应大姑	#f a b #c^1 e
8.	大夹仲夷无	♭d ♭b f ♭a ♭b	大夹蕤夷应	#c #d #f #g b	大姑蕤南应	#c e #f a b	大夹蕤夷无	#c #d #f #g #a	大姑蕤夷应	#c e #f #g b
9.	夷无黄夹仲	♭a ♭b c^1 ♭e^1 f^1	夷无大夹蕤	#g #a #c^1 #d^1 #f^1	夷应大姑蕤	#g b #c^1 e^1 #f^1	夷无大夹仲	♭a ♭b ♭d^1 ♭e^1 f^1	夷应大夹蕤	#g b #c^1 #d^1 #f^1
10.	夹仲林无黄	♭e f g ♭b c^1	夹仲夷无大	♭e f ♭a ♭b ♭d^1	夹蕤夷应大	#d #f #g b #c^1	夹仲夷无黄	♭e f ♭a ♭b c^1	夹蕤夷无大	#g #f #d #a #c^1
11.	无黄太仲林	♭b c^1 d^1 f^1 g^1	无黄夹仲夷	♭b c^1 ♭e^1 f^1 ♭a	无大夹蕤夷	#a #c^1 #d^1 #f^1 #g^1	无黄夹仲林	♭b c^1 ♭e^1 f^1 g^1	无大夹仲夷	♭b ♭d^1 ♭e^1 f^1 ♭a
12.	仲林南黄太	f g a c^1 d^1	仲林无黄夹	f g ♭b c^1 ♭e^1	仲夷无大夹	f ♭a ♭b ♭d^1 ♭e^1	仲林无黄太	f g ♭b c^1 d^1	仲夷无黄夹	f ♭a ♭b c^1 ♭e^1

上表所列黄钟、大吕等音名，为省篇幅起见，只记头一字，关于高一均的音名（如清黄钟、清大吕等），亦省去不记；但底下所记西洋音名，右肩有“1”字者，即表示高一均的音。

（三） 六声音阶 (Hexachord)

11 世纪初叶时（约在 1026 年），法国天主教神父 Guido 发明

音阶唱法(Solmisation——今译唱名法)，用圣约翰赞美歌每句第一个字的第一个音唱音阶。歌词原文及英译如下：

拉　丁　原　文

Ut queant Laxis
Resonare Fibris
Mira Gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti Lobii reatum,
Sancte Johannes!

英　　译

In order that thy servants with loose (vocal) chords may sing again and again the Wonders of thy deeds, quash the indictment against our sinful lips, O Saint John! ②

把这首歌的头六个字的头六个音由下而上排列起来，就成了ut, re, mi, fa, sol, la, 一个六声音阶。当时Guido教唱歌用的音

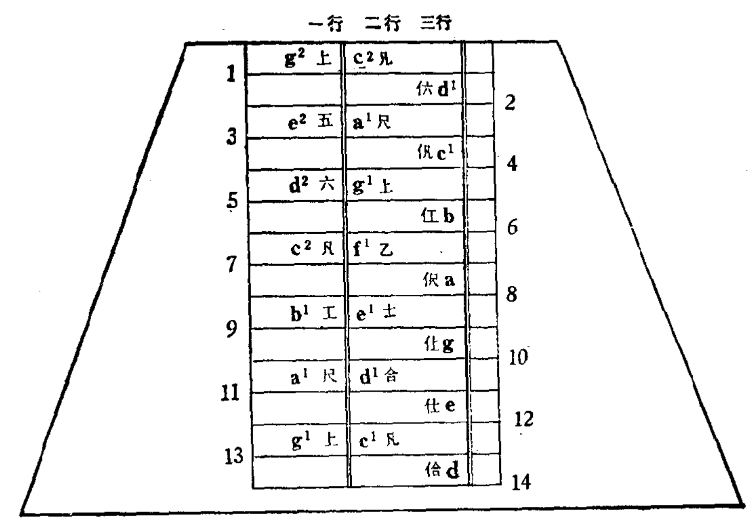
1. Hex	2. Hex	3. Hex	4. Hex	5. Hex	6. Hex	7. Hex	
						e^2 la	e^2 20
					d^2 la	d^2 sol	d^2 19
					c^2 sol	c^2 fa	c^2 18
					♭b^1 fa	b^1 mi	b^1 17
				a^1 la	a^1 mi	a^1 re	a^1 16
				g^1 sol	g^1 re	g^1 ut	g^1 15
				f^1 fa	f^1 ut		f^1 14
			e la	e^1 mi			e^1 13
		d^1 la	d^1 sol	d^1 re			d^1 12
		c^1 Sol	c^1 fa	c^1 ut			c^1 11
		♭b fa	b mi				b 10
	a la	a mi	a re				a 9
	g sol	g re	g ut				g 8
	f fa	f ut					f 7
e la	e mi						e 6
d so	d re						d 5
c fa	c ut						C 4
B mi							B 3
A re							A 2
G ut							G 1

域，是从大G音到e^2音（共二十个音），他把这二十个音分作七段，每段一个六声音阶。第一个由G到e，第二个由c到a，第三个由f到d^1，第四个由g到e^1，第五个由c^1到a^1，第六个由f^1到d^2，第七个由g^1到e^2，如前页表：

这七个六声音阶又分为三种：第一种从G音起的叫硬六声音阶(Hexachord durum)，因为所用的B音是硬B音(B durum，就是本位B音)；第二种从c音起的叫自然六声音阶；第三种从f音起的叫软六声音阶(Hexachordum molle)，因为第四音B要临时降下半音，就是要用软B音(B moll——通译降B)。上表的第一、第四、第七段是硬六声音阶；第二、第五段是自然六声音阶；第三、第六段是软六声音阶。这三种六声音阶的半音刚在音阶的中间（第三第四音之间），所以从f音起的第四个音，要临时降低半音，每种从头一个音起，要照ut, re, mi, fa, sol, la唱出来。所以从c音起的六声音阶要把硬六声音阶的fa改唱ut，同时，硬六声音阶要把软六声音阶的re改唱ut，其余各音挨次改唱。后来大约到1673年时候，意大利作曲家G. M. Bononcini(1642～1678)嫌ut音不好唱，主张把ut改唱作Do(他所著的《实际音乐家》[《Il Pratico Musico》——今译《实用音乐》或《音乐实践》]详论改ut为Do的好处)。六声音阶比较四声音阶、五声音阶虽然算是进了一步，但是无论上行下行唱法都不能达到第二均(octave——今译八度)，只可每换一个调再从ut, re, mi起，这就是它的缺点。但是六声音阶的势力，自从11世纪起一直到18世纪仍旧存在，18世纪以后，欧洲音乐方才废止它不用。广东最流行的洋琴（俗名铜丝琴或蝴蝶琴③），所用的音阶，就是本节所讲的六声音阶的一个证据。这个乐器在马可波罗未来中国之前，很象没有人知道（它的历史也值得另作论文发表），也许就是马可波罗带来中国的。马可波罗来中国时先到广东，这乐器在广东的历史，也就算最长久。细看它的定弦法（见下页图），第一行七个音完全照硬六声音阶的音位，第二行七个音完全与自然六声音阶的音位相同，第三行的七个音，虽然排列的次序有些颠倒，若照音阶式排起，仍是与硬六声音阶相同（即g, a, b,

c, d, e)。所以这个乐器可以证明是用六声音阶的乐器。后来，英国人(约在13世纪后)把它的定弦法改用七声音阶，第一行八个音为d^2, e^2, $\#f^2$, a^2, b^2, c^3, d^3; 第二行八个音为g^1, a^1, b^1, c^2, d^2, e^2, f^2, g^2; 第三行八个音为g, a, b, c^1, d^1, e^1, f^1, g^1。德国人用的定弦法完全是半音阶，音域也扩大许多。总之，洋琴(dulcimer——今译扬琴)这个乐器，可以证明是六声音阶的乐器无疑。在中国能够找出一种外国早已废止不用的乐器，来证明八百年前的音阶，总算是一件很巧的事，也足以证明我国人的保守性了。

洋琴调律平面图



(注意：本图限于篇幅，各音暂用一线替代三线。)

(四) 七 声 音 阶

(甲)希腊的七声音阶

希腊的七声音阶分正副两种：正七声音阶有三个，都是由两个四声音阶组成的；副七声音阶有六个，组成之法，先将每个正七声音阶分作上下两段(就是原来的一个四声音阶)，在每个上段之上

加四个音组成三个，在每个下段之下加四个音也可以组成三个，连同正七声音阶共有九个，其中有两个是重复的第一组的Hypodorian(副多利亚调式)，与第二组的Hyperphrygian(正弗里季亚调式)相同；第二组的Hypophrygian(副弗里季亚调式)，与第三组的Hyperlydian(正利第亚调式)相同，实际上只有七个，如下表：

第一，Dorian组(由两个Dorian四声音阶组成，参看第一节四声音阶)。

(正一) e f g a + b c^1 d^1 e^1

(Dorian 七声音阶)

(副一) A B c d + e f g a

(hypodorian 七声音阶)

(副二) b c^1 d^1 e^1 + f^1 g^1 a^1 b^1

(hyperdorian 七声音阶)

第二，Phrygian组(由两个Phrygian四声音阶组成)。

(正二) d e f g + a b c^1 d^1

(Phrygian 七声音阶)

(副三) G A B c + d e f g

(hypophrygian 七声音阶)

(副四) a b c^1 d^1 + e^1 f^1 g^1 a^1

(hyperphrygian 七声音阶)

第三，Lydian组(由两个Lydian四声音阶组成)。

(正三) c d e f + g a b c^1

(Lydian 七声音阶)

(副五) F G A B + c d e f

(hypolydian 七声音阶)

(副六) g a b c^1 + d^1 e^1 f^1 g^1

(hyperlydian 七声音阶)

表内名称之 hypo 有“下”字的意思，因为所加的四个音在正音阶下段的下方；hyper 有“上”字的意思，因为所加的四个音在正音阶上段的上方。Doria 是古希腊地名；Lydia、Phrygia 都是小亚细亚古国名。希腊有这种名称，大概因为古代这几处地方的民族所用的音阶是如此。

(乙)西洋寺院音阶(church mode——今译教会调式)

到了第9世纪时候，西洋寺院音乐所用的音阶有八种(其中有一种是重复的，实际上只有七种)，其中六种虽然保留希腊的旧名称，但组织上已经完全改变。如下表：7至8所谓 hypo……一类音阶的组织，不是象希腊音阶的样子，凡从某某正音阶下四度起组成的音阶，一律称为 hypo 某某音阶。



后来到1547年，瑞士音乐理论家格拉列安(H. Glareanus④，1488～1563)把寺院音阶细细整理，分为六个正音阶，六个副音阶。

16 世纪以前寺院音乐用 c、a 二音结束乐曲的极少，因此几乎找不出能够代表大 c 调与小 a 调的乐曲。自从 16 世纪意大利理论家查理诺（G. Zarlino——一译扎里诺，1517～1590）发表他的《和声学》之后，大家方才了解和声原理，因此发见两种新调：一个从 c 音起组成的，叫 Ionian（上表 11）；一个从 a 音起组成的叫 Aeolian（上表 9）。这两调后来在乐曲上占重要地位，一直到现在并未减少它们的势力；同时，在这两种音阶下四度组成的 Hypoionian 及 Hypoaeolian 两个音阶（上表 10、12），连同以前的八种寺院音阶，均遂渐废止不用了。

（丙）中国的八十四调说

我国七声音阶的组织，以前有人相信是于五声音阶之内，周文王加一个变音之后，周武王再加一个变音，然后组成七声音阶。这完全是一种附会之说，也许是五弦琴改作七弦琴的误会。其实五弦琴后来加上的两弦（第六、第七弦），只是比第一、第二两弦高一均（八度），并不是一条变宫弦，一条变徵弦。我国七声音阶的组织，《新唐书·礼乐志》说得很清楚，它说："七声由浊至清，一、宫，二、商，三、角，四、变徵，五、徵，六、羽，七、变宫。"⑥关于各音的距离，陈澧的《声律通考》亦说得很详细。他说："宫与商，商与角，角与变徵，徵与羽，羽与变宫，皆隔一律（即是一个大二度）；变徵与徵，变宫与宫，皆相连二律不隔也（即是一个小二度，即半音。"这就是中国第一种七声音阶的组织。用拉丁字母表示之如下（假定从 c 音起）：

c,	d,	e,	#f,	g,	a,	b,	c。
宫，	商，	角，	变徵，	徵，	羽，	变宫，	宫。

这个音阶叫正宫调，也叫正黄钟宫（荀勗称为正声调），与西洋寺院音阶第五种的 Lydian 相同。这音阶究竟是什么时候发明的，或从西域传来的，因为缺少乐谱的史料，早已无可稽考。但是以理测之，大约总在晋朝或晋朝之前，因为晋朝荀勗所作的十二邃（即今日之箫）制，已经有三种七声音阶，如下表：

第一种叫正声调 黄，太，姑，蕤，林，南，应，黄
c, d, e, #f, g, a, b, c^1

即正宫调，西洋的 Lydian 相当；

第二种叫下徵调 林，南，应，黄，太，姑，蕤，林
g, a, b, c^1, d^1, e^1, #f^1, g^1

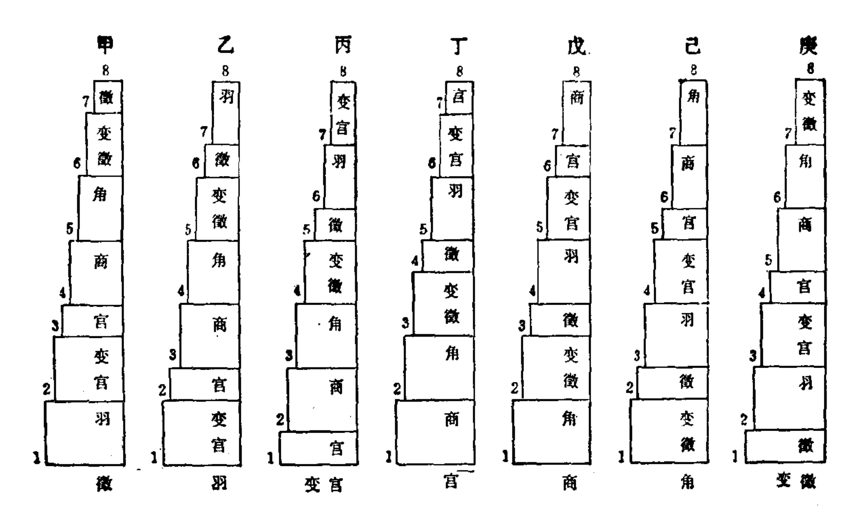
即正徵调，西洋的 Ionian 相当；

第三种叫清角调 姑，蕤，林，南，应，黄，太，姑
e, #f, g, a, b, c^1, d^1, e^1

即大石角，西洋的 Aeolian 相当。

荀勖的篴制所论，事实上虽然有这三种音阶，但形式上，他却希望只用第一种，因为第二种从林钟起，到第四音便觉得低了一律(即半音)，所以他声明这个音是借用的。第三种从姑洗起到第三、第四、第六、第七四个音均低了一律，所以他声明这四个音"非正"音。这都是因为六孔的箫笛不能把一种音阶吹成十二个调(这调字是指起调音—key～note—如 C 调 D 调之类)的缘故。所以他按照十二律的度数，制成十二支箫(古名篴)，就是想把第一种音阶(正声调)吹成十二个调。但是根据陈澧的解释，事实上已经有三种七声音阶了(如上表所示)。每一支箫吹三种音阶，十二支箫，就可以吹出三十六个调。后来萧衍(即梁武帝)始将每笛吹成七种音阶，他自造十二笛，共吹成八十四调。《旧五代史》载："兵部尚书张昭等议曰：'……梁武帝素精音律，自造四通十二笛，以鼓八音，又引古五正二变之音，旋相为宫，得八十四调。……'"[6]《隋书·音乐志》所讲万宝常的八十四调与郑泽的八十四调，均在萧衍之后，他们的法子，或间接从萧衍传来，或彼此不谋而合。总之，中国的七种七声音阶，演成八十四调，确系在五代时候发明的无疑。现在把七种七声音阶的组织，用图表示之如下页：

七种七声音阶之中，丁种成立最早，荀勖叫它"正声调"；其次成立的是甲、己两种，甲种荀勖叫"下徵调"(即今日西洋的大音阶—major)，己种荀勖叫"清角调"(即今日西洋的小音阶—minor)，以上两种即 Zarlino 发见之大小两调；其余乙、丙、戊、庚四种成立最后；丙、庚两种大概属于理想的，实际上很象没有用过。



（上图内各图分七级，有五个大级，两个小级，小级表示半音。）

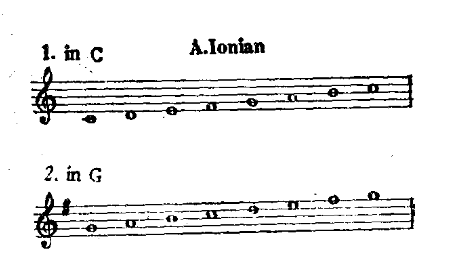
（丁）名目繁杂的八十四调

八十四调在五代时候（约民国前1400年顷）发明之后，一直到宋代，改变了许多名目，读史的人若不细心比较，往往弄到头晕眼花，还是一个不得要领。这都是因那个时代未曾发明有键乐器之故。现在把八十四调分作A、B、C、D、E、F、G七个表，每表用五线谱排成十二个调。左边是西洋调名；右边是中国历代所用的调名。其中用"a"表示的是梁、隋、唐三代的八十四调原名；用"b"表示的是《新唐书·礼乐志》所载雅乐调名；用"c"表示的是《新唐书·礼乐志》的俗乐调名；《宋史·乐志》、蔡元定《燕乐书》、《辽史·乐志》及沈括《补笔谈》所载均用"c"表示；《唐会要》所载的名目用"d"表示；宋仁宗《景祐乐髓新经》所载名目用"e"表示；张炎《词源》所用名目用"f"表示。各表里边有括弧的名目都是俗名而有错误的，这些名目应该一律删去不用，免致乱人耳目；至于括弧里边有两颗星"xx"的，并不是名称，而是一种解释。譬如A表第一个黄仲徵之后括弧内之"仲吕徵xx"，说明以仲吕为宫时的徵调；又如B表第一个太簇羽之后（仲吕羽xx），也是说明以仲吕为宫时的羽调。其余各调与G表括弧内所载，都是一样的说明。这些说明，严格讲起来似

乎有用，但是在不懂宫商的人看见，仍旧觉得眼花，到底不如把它删掉，较为妥当。

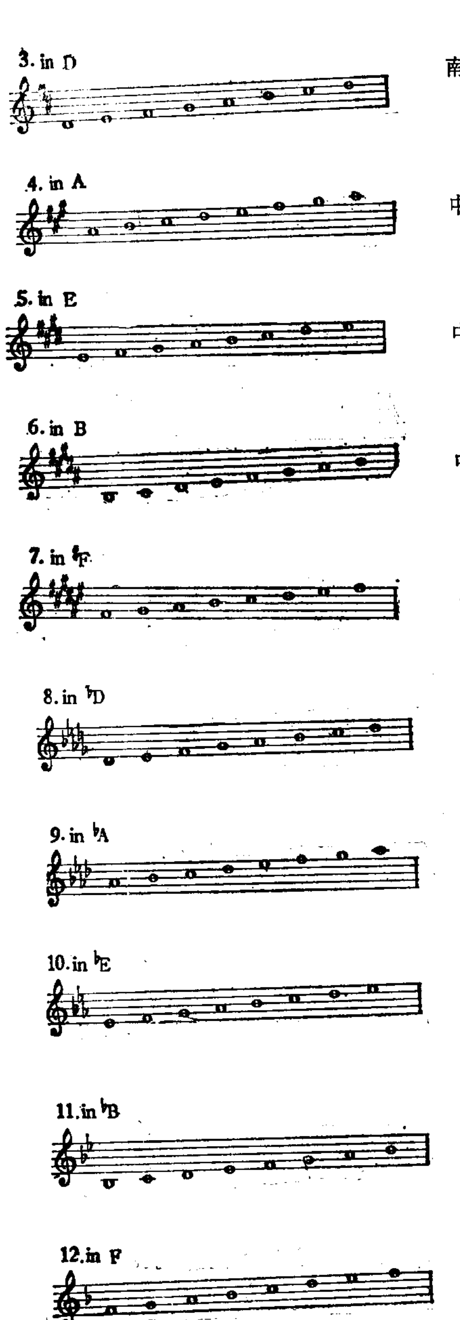
C 表括弧内……角的“角”字，就是变宫。《宋史·乐志》说“以变宫为角”；蔡元定《燕乐书》说“闰为角”。所以《乐髓新经》所谓“角”也是“变宫”；《词源》所谓“闰”就是“角”，也就是“变宫”的意思。试从 A 表到 G 表把各调的名称计算一下，除掉本来名目有八十四个之外，别的名目还有九十二个，连括弧内的名目七十个(里头是三十六个——括弧内有xx号的——是说明本名用的；有三十四个是俗工滥用名称)，一共二百四十六个。平均每一种音阶有三十五个名称，安得不令人心乱。其实括弧里头的一概可以删去；本篇所列各表预备给人家检查用的，所以暂且一齐列入。八十四调之中，唐、宋、辽俗乐(燕乐)所用实际上也不过只有二十八调，就是宫声、商声、角声、羽声各七调(每种的 1、2、3、9、10、11、12 号)。其余五十六调，《景祐乐髓新经》同张炎的《词源》才把它们尽数列出；但是以理测之，当时并没有全用——尤其是变宫、变徵二十四调——不过姑备一格，以备参考罢了。表面上名为八十四调，其实音阶形式只有七种(A、B、C、D、E、F、G，即第四节“丙”款内七种七声音阶组织表的甲、乙、丙、丁、戊、己、庚)，不过每种可以依照音高的不同，分作十二个调。在这七种音阶之中，徵声即西洋的大调(major)，角声即西洋的小调(minor)，宫声十二调又名正调，羽声十二调又名平调，宫声与羽声的比例，和西洋的大调小调一样。此外商声十二调也是国乐常用的音阶。本篇所举不过暂时列表，以便查览；将来如有机会，还要把古曲翻成五线谱，详细比较，说明一切。

A．徵声十二调(觱篥叫“下徵调”)



A 之 1.e.黄钟徵(仲吕徵××)，.f 道宫正徵。

A 之 2.e.林钟徵(黄钟徵××)。f. 正黄钟宫正徵。



A之3.e.太簇徵(林钟徵××),f.南吕正徵。

A之4.e.南吕徵(太簇徵××),f.中管高宫正徵。

A之5.e.姑冼徵(南吕徵××),f.中管仙吕正徵。

A之6.e.应钟徵(姑冼徵××),f.中管中吕正徵。

A之7.e.蕤宾徵(应钟徵××),f.中管黄钟正徵。

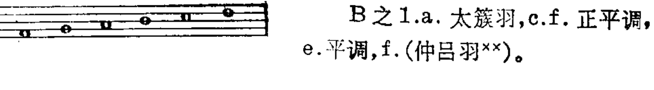
A之8.e.大吕徵(蕤宾徵××),f.中管道宫正徵。

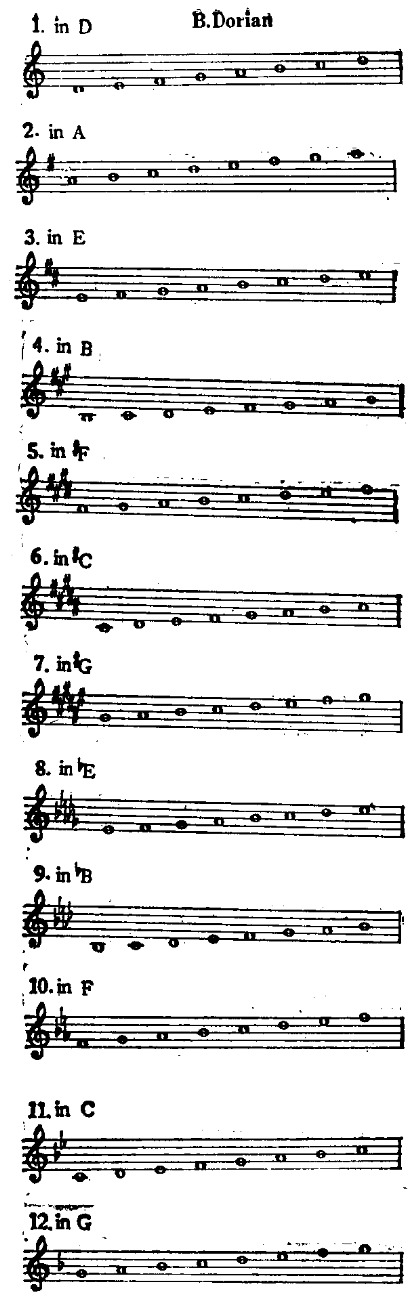
A之9.e.夷则徵(大吕徵××),f.高宫正徵。

A之10.e.夹钟徵(夷则徵××),f.仙吕正徵。

A之11.e.无射徵(夹钟徵××),f.中吕正徵。

A之12.e.仲吕徵(无射徵××),f.黄钟正徵。





B. 羽声十二调

B之1.a. 太簇羽，c.f. 正平调，e.平调，f.(仲吕羽××)。

B之2.a. 南吕羽，c. 般涉调，f.(黄钟羽××)。

B之3.a. 姑洗羽，c.(南吕调)，e.高平调，f.(林钟羽××)。

B之4.a. 应钟羽，e.中管高般涉调，f.(太簇羽××)。

B之5.a. 蕤宾羽，e. 中管仙吕调，f.(南吕羽××)。

B之6.a. 大吕羽，e. 中管中吕调，f.(姑洗羽××)。

B之7.a. 夷则羽，e. 中管黄钟羽，f.中管羽调(应钟羽××)。

B之8.a. 夹钟羽，e.中管平调，f.中管正平调(蕤宾羽××)。

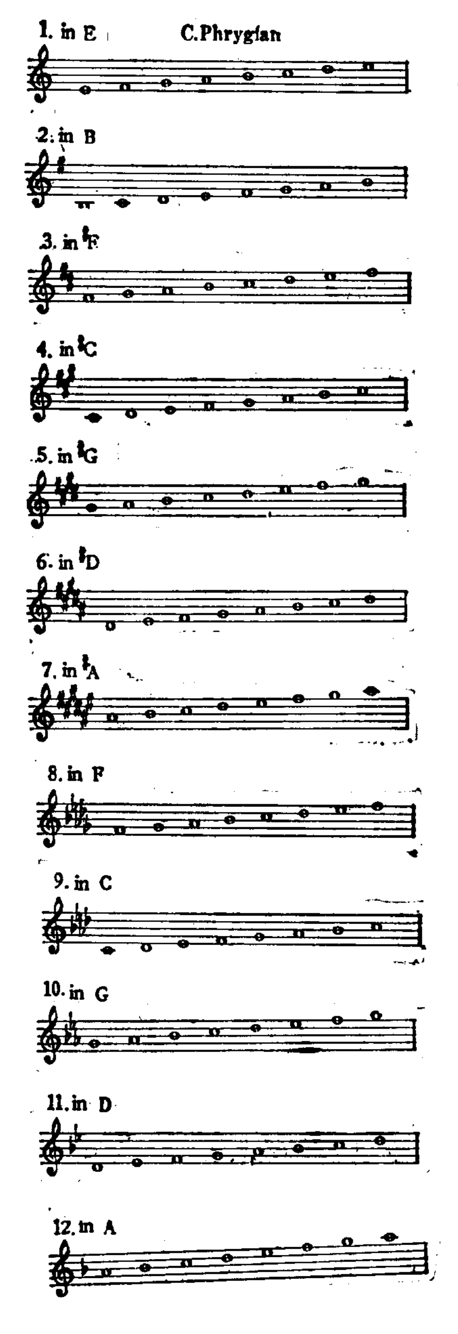
B之9.a. 无射羽，c.高般涉调，f.(大吕羽××)。

B之10.a.中吕羽，c.e.仙吕调，f.(夷则羽××)。

B之11.a.黄钟羽，c.(中吕调)，f.(夹钟羽××)。

B之12.a.林钟羽，c.(黄钟调)，e.(黄钟羽)，f.羽调(无射羽××)。

C. 变宫十二调



C之1.e. 姑洗变宫（中管中吕宫），f. 仲吕闰（小石角）。

C之2.e. 应钟变宫（中管黄钟宫），f. 黄钟闰（大石角）。

C之3.e. 蕤宾变宫（中管道调宫），f. 林钟闰（歇指角）。

C之4.e. 大吕变宫（高宫），f. 太簇闰（中管高大石角）。

C之5.e. 夷则变宫（仙吕宫），（中管林钟角），f. 南吕闰（中管仙角）。

C之6.e. 夹钟变宫（中吕宫），f. 姑洗闰（中管双角）。

C之7.e. 无射变宫（黄钟宫），f. 应钟闰（中管越角）。

C之8.e. 仲吕变宫（道调宫），f. 蕤宾闰（中管小石角）。

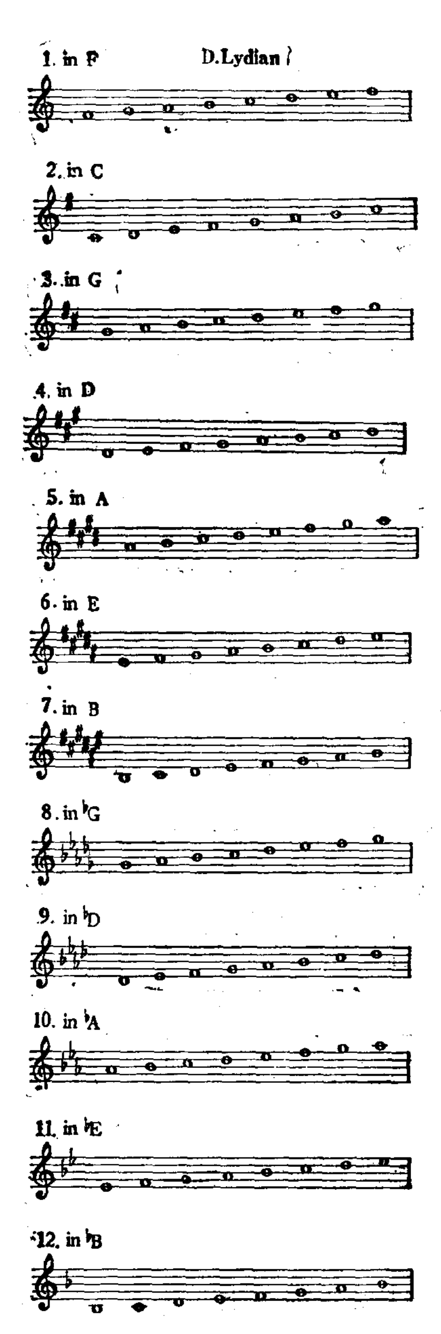
C之9.e. 黄钟变宫（正宫调），f. 大吕闰（高大石角）。

C之10.e. 林钟变宫（南吕宫），f. 夷则闰（商角）。

C之11.e. 太簇变宫（中管高宫），f. 夹钟闰（双角）。

C之12.e. 南吕变宫（中管仙吕宫），f. 无射闰（越角）。

D. 宫声十二调（荀勖叫"正声调"）



D之1.a. 仲吕宫，b.c. 道调宫，f. 道宫。

D之2.a.黄钟宫，b. 正宫，d. 正宫调，f.正黄钟宫。

D之3.a. 林钟宫，b. 函钟宫，c.f.（南吕宫）。

D之4.a. 太簇宫，e.f. 中管高宫。

D之5.a.南吕宫，e.f. 中管仙吕宫。

D之6.a. 姑洗宫，e.f.中管中吕宫。

D之7.a.应钟宫，e.f.中管黄钟宫。

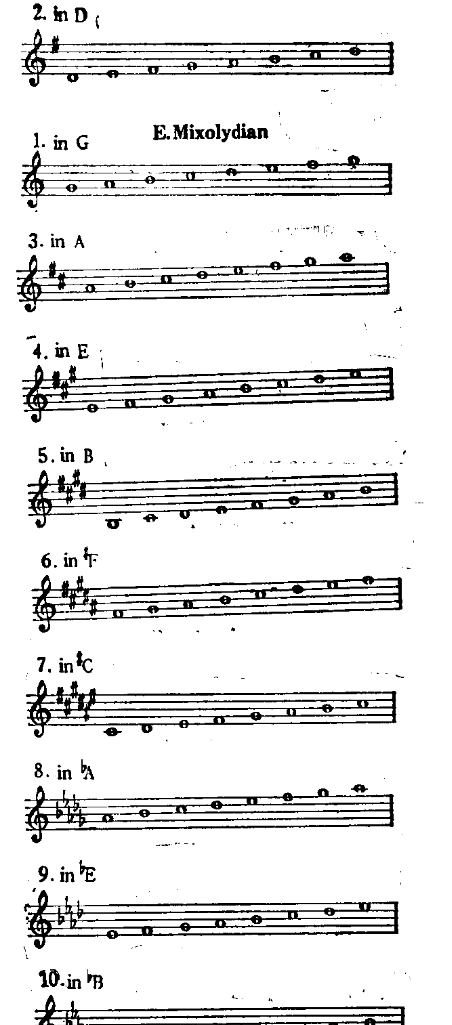
D之8.a. 蕤宾宫，e. 中管道调宫，f.中管道宫。

D之9.a.大吕宫，c.e.f. 高宫。

D之10.a. 夷则宫，c.e.f. 仙吕宫。

D之11.a.夹钟宫，b.圜钟宫，c.f.（中吕宫）。

D之12.a. 无射宫，c.e.f（黄钟宫）。



E. 商声十二调

E之1.a.林钟商,c.小食调,e.f.小石调。

E之2.a.太簇商,c.大食调,大石调。

E之3.a.南吕商,c.e.f.歇指调,d.水调。

E之4.a.姑洗商,e.中管高大石,f.中管高大石调。

E之5.a.应钟商,e.中管林钟商,f.中管商调。

E之6.a.蕤宾商,e.f.中管双调。

E之7.a.大吕商,e.f.中管越调。

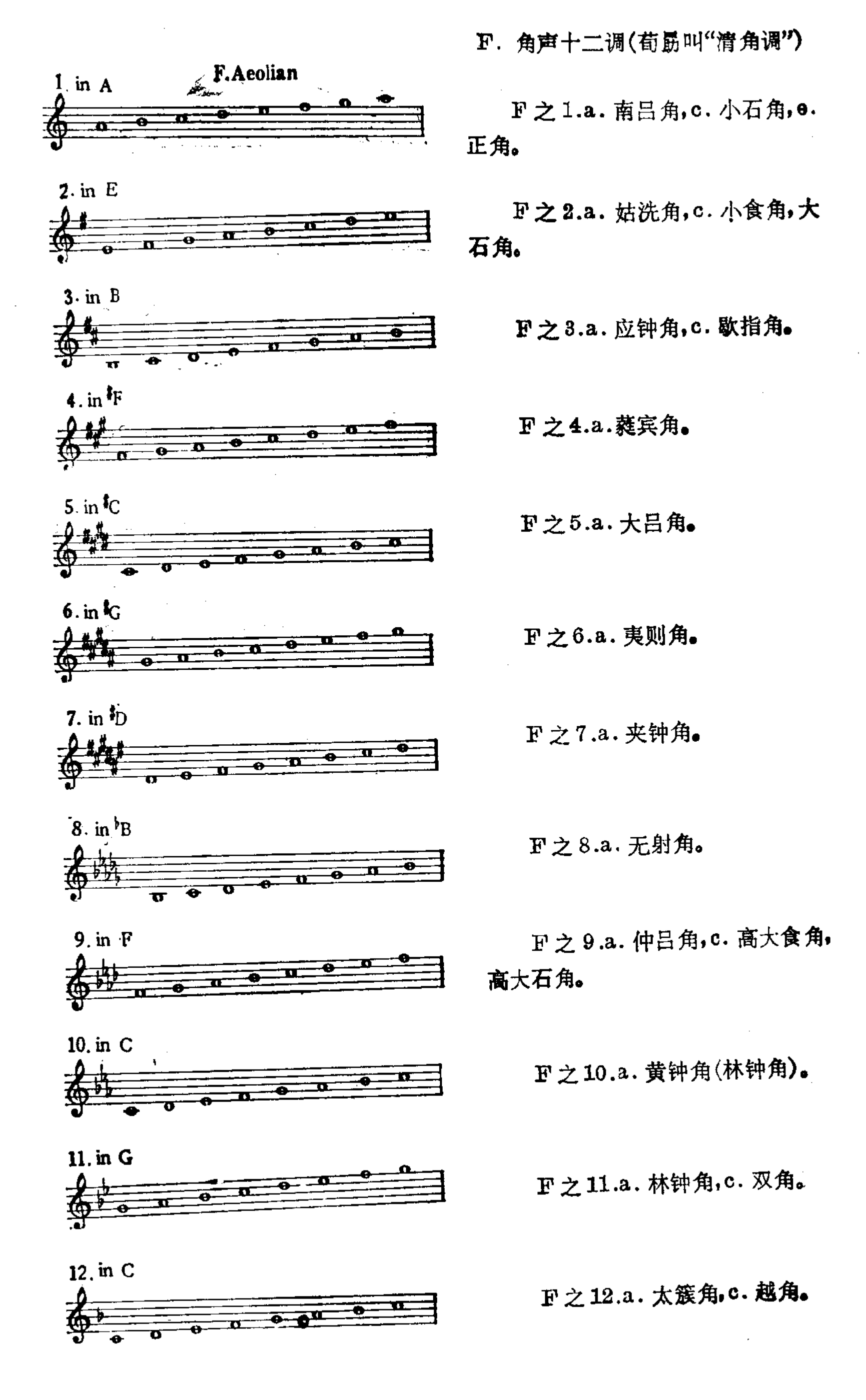
E之8.a.夷则商,e.f.中管小石调。

E之9.a.夹钟商,c.高大食调,e.高大石,f.高大石调。

E之10.a.无射商,e.(林钟商调),f.商调。

E之11.a.仲吕商,c.e.f.双调。

E之12.a.黄钟商,c.e.f.越调。



F. 角声十二调(荀勗叫"清角调")

F之1.a. 南吕角,c. 小石角,e. 正角。

F之2.a. 姑洗角,c. 小食角,大石角。

F之3.a. 应钟角,c. 歇指角。

F之4.a. 蕤宾角。

F之5.a. 大吕角。

F之6.a. 夷则角。

F之7.a. 夹钟角。

F之8.a. 无射角。

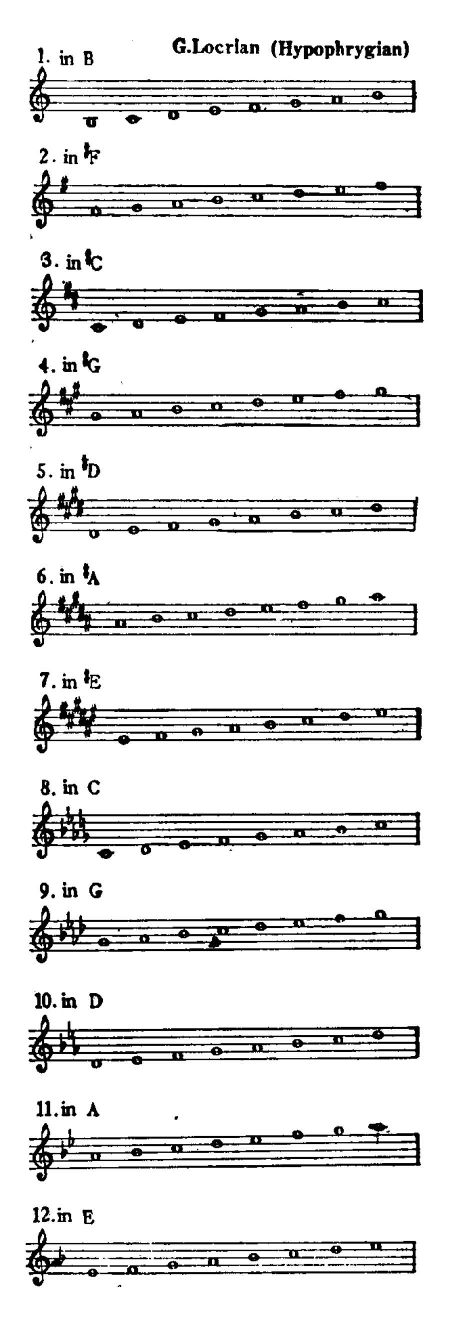
F之9.a. 仲吕角,c. 高大食角,高大石角。

F之10.a. 黄钟角(林钟角)。

F之11.a. 林钟角,c. 双角。

F之12.a. 太簇角,c. 越角。

G. 变徵十二调



G之1.e. 应钟变徵(姑洗徵××), f. 仲吕变,道宫变徵。

G之2.e. 蕤宾变徵(应钟徵××), f.,黄钟变,正黄钟宫转徵。

G之3.e. 大吕变徵(蕤宾徵××), f. 林钟变。

G之4.e. 夷则变徵(大吕徵××), f.太簇变,中管高宫变徵。

G之5.e. 夹钟变徵(夷则徵××), f. 南吕变,中管仙吕变徵。

G之6.e. 无射变徵(夹钟徵××), f. 姑洗变,中管中吕变徵。

G之7.e. 仲吕变徵(无射徵××), f. 应钟变,中管黄钟变徵。

G之8.e. 黄钟变徵(仲吕徵××), f. 蕤宾变,中管道宫变徵。

G之9.e. 林钟变徵(黄钟徵××), f. 大吕变,高宫转徵。

G之10.e.太簇变徵(林钟徵××), f. 夷则变,仙吕变徵。

G之11.e.南吕变徵(太簇徵××), f. 夹钟变。

G之12.e.姑洗变徵(南吕徵××), f. 无射变。

* 本篇最初在《音乐院院刊》第1号(1928年5月13日)、第2号(1929年6月1日)和第3号(1929年7月1日)连载，至“(四)七声音阶”之“(丙)中国的八十四调说”一节，未及载完；后全文重载于1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号。

① 泰尔潘德罗斯，希腊爱琴海莱斯沃斯岛音乐家和诗人，活动时期约在公元前647年前后。

② 中译：“让您的仆人一次又一次地用嗓音赞美您的奇迹，来平息对我们罪孽深重的嘴唇的控诉吧！啊！圣约翰！”

③ 今称扬琴。

④ 今译格拉雷安(Henricus Glareanus, (1488～1563)，瑞士理论家，因生于格拉鲁斯州而得名(真名海因里希·洛里蒂)，著有《十二调式论》(1547年出版)。

⑤ 以上引文见《新唐书》卷二十一《礼乐志》，原文为：“一宫二商三角四变徵五徵六羽七变宫，其声系浊至清为一均。”

⑥ 以上引文见《旧五代史》卷一百四十五《乐志》。

黎青主《乐话》序*

青主先生：

日前得读大作《乐话》一书，先生以一滴滴的眼泪写出来的说话，不但使人感动，而且征引不少欧西各国音乐家的名言，均为中国音乐界所未经见的。先生此作，不只为音乐界开一条新路，简直是为一般初学音乐的指导了。我国人关于旧诗，词，曲，均有诗话，词话，曲话之作，或为一般人及初学入门的说话，或以记述作家的事实，其在文艺上的贡献及考古上的参考，功绩实在不少。独音乐一道，前人始终未曾谈及，至于以贯通欧西音乐的原理来谈音乐，则自始即无人作此种"乐话"；然则先生此作，岂不更难能可贵吗？

先生于引证欧洲音乐家名言之外，更选择Heine①，Schiller②，Chamisso③，各家名诗为乐话之助，尤其引人入胜。先生以明洁流畅的笔墨，发挥尽致，我敢说不独我音乐界的人看了《乐话》，便非终卷不能自休，即在未学音乐的人，恐怕看了亦必油然对于音乐发生不少的兴味。我在先生此书出版之先，敢为先生预说一句肯定的话。先生此书在音乐界上贡献总算很大的成功了。

萧友梅

民国18年12月11日

---

* 本篇作于1929年12月11日，载于编入"国立音乐专科学校丛书"的黎青主《乐话》(1930年9月，商务印书馆初版)一书。黎青主(1893～1959)原名廖尚果，又名青主、黎青、廖青主，广东惠阳人，音乐学家、作曲家，时任国立音乐专科学校校刊编辑

和《乐艺》季刊主编;《乐话》是他撰写的阐述音乐美学问题的专著。

① 海涅(Heinrich Heine, 1797～1856),德国诗人、政论家。

② 席勒 (Johann Christoph Friedrich Von Schiller, 1759～1805),德国剧作家,诗人。

③ 沙米索(Adebert Von Chamisso, 1781～1838),德国诗人、博物学家。

国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣*

音乐和诗歌是有一种极密切的关系，学作曲的人不懂得诗歌，怎能够创作歌剧和乐歌？研究声乐的人不懂得诗歌，又怎能够把诗歌的灵魂，依照诗人的意旨，用你的声音演唱出来呢？就一个研究器乐的人亦非懂得诗歌不可，因为器乐是免不了要和声乐合作的。一个学钢琴的人，不是很应该学习乐歌的伴奏吗？如果你是诗歌的门外汉，那么，你的伴奏怎能够和唱歌人的艺能和合为一呢？

因为这种种缘故，所以国立音乐专科学校特设有诗歌一科①。

关于诗歌的本身，于是发生问题了。

1．旧诗的选择。中国旧日那种唱酬和咏物的诗，是很少足以用来作曲的。用典太多和辞句深奥的诗，亦是不适合用来作曲。所以我们关于旧诗的选择，应以下列各点为标准：

(1) 必要它是用来抒写人们内界的情感，所有违背这条定律的，概不采用。因为依照世界的诗学和作曲法来说，只有抒写人们内界的情感生活的诗，才可以拿来唱。

(2) 我们要多选取一些豪迈和欢乐的诗词，一切无病呻吟的萎靡不振的诗词，概不选取。因为乐歌的效用在鼓舞人的志气，振作人的精神，除使我们得到无上的慰安之外，兼可以得到人生的最高意义。

(3) 音乐是半点虚伪都没有的，只有实在自然的诗才可以拿来唱，一切装模作样，语不由衷的诗，就算是七宝楼台，也不过徒然眩人眼目，不入我们选取的范围。

2．新诗的创作。依照最新的作曲法，只要是诗，都可以播诸

音律。不过这种最新的艺术乐歌，我们虽然也要讲求，而当务之急，却还是一般人所称为旧式的乐歌。依照旧日的作曲法，对于诗的选择范围，自然是较为狭小。太长的诗句是不合用来作曲的，没有一个整个和合的好好的结构的诗，亦不可以用来作曲。尤其是，一首新诗必要可以用正当的朗诵方法拿来朗诵，然后才可以依照正当的朗诵方法把它播诸音律。所以一首用来作曲的新诗，是要依照正当的朗诵方法作成。我的朋友青主博士是一个会作曲的诗人，他的诗不论是属于哥德、海涅这一派，抑或是最新的表现派，都是依照正当的朗诵方法作成的。因为是依照正当的朗诵方法作成，所以最适合于朗诵(不是我国旧日的吟哦)，亦最适合于作曲。不错，青主博士的诗选——《诗琴响了》②——里面，很有一些诗，在旧派的作曲家看来，是不大适合用来作曲的，但是，凭着新的作曲法，《诗琴响了》里面的诗是每一首都可以拿来唱的。就除了那些只宜于新派作曲的诗之外，象他的《贝多芬 (Beethoven)》、《啊，青春，原来是你》、《钢琴》、《神圣的音乐》、《艺星》、《逍遥游》、《易水的送别》、《人定胜天》、《我劝你》、《最良好的艺术眷属》、《得意的歌》、《深夜的车声》、《暮春》、《春别》、《我自从看见她》、《你，我的存在》……诸如此类，只就原诗读来，不已经是好象一首乐歌一样吗？我因此把青主博士的《诗琴响了》列为本校丛书之一，并盼望这一集依照朗诵方法作成的新声，能够在中国得到很大的同情，从此依照朗诵方法作成的新诗日益众多，自不会有缺乏正当的适合用来作曲的新诗之叹了。我因为把《诗琴响了》收入本校的丛书里面，所以特把我对于本校发刊诗歌的旨趣叙述如此。

萧友梅

中华民国19年3月19日

---

* 本篇作于1930年3月19日，载于编入"国立音乐专科学校丛书"的黎青主《诗琴响了》(1931年5月，商务印书馆初版)诗集。

① 指国立音专开设有"国文、诗歌"课程。

② 《诗琴响了》诗集共收录青主73首诗作，并载其《怎样创作诗的艺术》一文。萧友梅在本文列举的诗篇，均见此诗集。

《乐艺》季刊发刊词*

凡能够勉强成就一件认为很应当建立的一种事业，无论如何，总没有不觉着愉快的。不过愉快是咀嚼已往的况味，登时往往发生未来的前途的忧虑，好象怎样方能够保持这事业的存在，或者怎样扩充光大之及其它的怎样……怎样……。那个计划及想象的一会儿，忧虑即伴着重重叠叠的怒生出来了。而且愉快和忧虑当中，仍旧萦绕着一层杌陧沉吟的态度，就是那幸而成就的一事业，向有成绩的前辈或他人所努力成就的同样事业比较一下，所谓杌陧沉吟的态度，虽不必自惭形秽，也就不安之甚了。然而鼓起奋发的勇气，亦在乎此。我这种体察，大约办过事的人，都有这种经验吧。如今别的不讲，我们中华民国算是成立了一所音乐专科学校了，其附带而在应有之列的音乐杂志出版，亦幸而组织了"乐艺社"①，由该社出版部编成第一期《乐艺》(即音乐杂志)了。这一种事业的建立，本来算不得一件在世界与一国家及社会有什么大了不得的，前所谓愉快的咀嚼，有什么其味无穷呢。但是在我们代表欲做而未做的能做者，经手侥倖告成一个小小的雏形，仿佛告诉人们，有一件或者可以供给知道和批评的东西出现了。除我们当事人自不免沾沾获得一些安慰，而同时悬想，亦似乎未至于毫不值得社会上一滴滴的注意吧。

学者是应该虚心的，出版物是供人批评的，这两个天然的定理，来到我们这个小小的诞婴的《乐艺》头上，当然不能成为例外。我们社中同人，统通的承认重视那个定理，欢迎各界的提示，那是

不消说的；在我个人，对着这一束稿子，不期然而然的发生一种感想，姑借余白简单的表露一下。

我生性是趋于实做一方面的，我并不是一个感觉极敏锐者，但有印象极深的，亦免不了有回忆的映现。即如在我学习乐学的德国莱府（Leipzig〔莱比锡〕）的国立音乐院的一件事，我如今可想起来了：在西历1843年，德国音乐家曼德孙（Mendelssohn——今译门德尔松，1809～1847）在莱府地方创办一所不甚完全的音乐院，到1876年才改为国立，再迟至1887年方始完成而建筑伟大的校舍及齐全各项的设备。而当1834年顷，有苏门（R. Schumann——今译舒曼，1810～1856）者，与J. Knorr②、L. Schunke③、Fr. Wieck④三人，在莱府创编一种《新音乐杂志》（《Neue Zeitschrift fuer Musik》），苏门即任主编。原来苏门是一个非本愿学习而仍学成的法律学者，乃卒自顺其嗜好音乐而做了一个音乐家的。他主编杂志时，非常的鼓励奖掖后起者，好象疏朋（Chopin——今译肖邦，波兰音乐家）咯，白兰士（Brahms—今译勃拉姆斯）咯等，都因此成名为大作曲家，是实在受苏门的鼓励奖掖的。苏门当时亦担任曼德孙所创办之音乐院的第一期教授。这个音乐院是我在那里留学的，所以知得上面所讲的一段轶事。

看看我们学校亦成立五个学期了，而小小的音乐杂志《乐艺》，亦算第一期出版了。我断不是拿曼德孙所创办的莱府音乐院及苏门主编的《新音乐杂志》，及曼德孙、苏门、疏朋、白兰士诸士来况较我们，因为以诸氏的技能和那边的音乐教育基础，及社会环境、人们的趋尚嗜好，与我们中国都无况较的可能。但事在人为，只怕不做，努力向前，人有良好的榜样给我看，我们拿来督励自己，不把望尘不及来灰自己的心，更不应设种种虚妄的幻想来自欺欺人，这就是最笨的我的一些微愿及想与同人共勉的；又不仅是办这一个初生的小小杂志如此，大约是无论办什么事都应如此吧。《论语》有“一则以喜，一则以惧”的两句，我想断章取义，拿来结束我写本杂志发刊词的小见解，及回忆我母校一段轶事的感触；而想得到一种互勉的效果，那就是所谓“求则得之”了。

* 本篇原载1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号，原题“发刊词”，前有作者引语如下：

“本刊付印时，适值抱恙，不能执笔，特请易韦斋先生代为书此，谨识数语，以表谢忱。萧友梅识。”

《乐艺》季刊是国立音乐专科学校乐艺社编刊的音乐杂志，主编青主，自1930年4月至1931年7月，共出1卷6号。

① “乐艺社”是萧友梅、周淑安、黄自、易韦斋、朱英、吴伯超等发起，由国立音专同人组成的一个音乐文艺社团，成立于1929年11月。该社除编刊《乐艺》季刊外，曾进行征求歌词、举办音乐会等活动。

② 克诺尔(Julius Knorr, 1807～1861)，德国作曲家、教育家。

③ 匈克(Ludwig Schunke, 1810～1834)，德国钢琴家、作曲家。

④ 维克(Friedrich Wieck, 1785～1873)，德国钢琴教师，舒曼的岳父。

介绍赵元任先生的《新诗歌集》*

这十年来出版的音乐作品里头，应该以赵元任先生所作的《新诗歌集》为最有价值。赵先生虽然不是向来专门研究音乐的，但是他有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉。他能够以研究物理学、语言学的余暇，作出这本 Schbert(舒伯特)派的艺术歌 (art song——今译艺术歌曲)出来，替我国音乐界开一个新纪元，更值得我们的崇敬。赵先生这本歌集出世之后，教我们不能不称呼他做"中国的 Schubert"，因为他的歌曲作法，完全是 Schubert 作的一路。这个称号，我想赵先生——不必客气——也要承认的。

我们不但十分欢迎他提倡这种作法，并且希望他在最短期间内，出版他的第二、第三……集，供给我们声乐科做教材之用，因为声乐一科是万万不能专唱外国作品的，就表情方面看来，中国人当然最适宜是用国语唱本国的歌词。我说这句话，并非不赞成唱外国歌，并非不赞成外国歌词。不过，我们知道在未唱外国歌之前，先要把外国文的发音学得烂熟，把歌词的意思十分了解，唱时方才可以把歌里的精神表现出来。试问今日学生学唱歌的，是否个个对于上述两点十分注意？在洋化的上海，也不过以为吱哩咕噜唱几句英文歌，就算能事，就可以够出风头罢了。

就歌词一方面看来，《新诗歌集》里头一共有十四个歌，其中除掉《秋钟》一首是赵先生的自作词之外，只有十二首半是近人的作品(《瓶花》上半首还是旧诗①)。赵先生费了六年的光阴，只选得这十二首半歌词，做他作曲的资料，这是什么缘故呢？我想大概不出下面两个原因：

第一，近来新诗作品并不少，可惜作诗者未有预备给人家谱曲，所以作成的诗歌，百分的九十九，只宜于读，不宜于歌唱。

第二，新诗作者为保留他的著作权，往往不愿送给作曲者做歌曲的资料。

对于第一点，我希望热心提倡新诗的诗人——指肯贡献他的歌词于音乐界的——对于音乐，尤其是音节方面，稍为注意，将来作成的诗歌，必定容易入谱。作曲者把他的歌词谱成歌曲之后，将来比较可以容易流传，国人所得的印象，比较看读得来的还要深。对于第二点，我希望新诗人对于作曲者要采用他的作品做歌曲资料时，不必客气的提出具体报酬的要求。这样一来，新歌曲自然可以一天多一天了。

---

* 本篇原载1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号。赵元任(1892～1982)，江苏武进人，语言学家、作曲家，时任中央研究院历史语言研究所语言组主任；《新诗歌集》是他的创作歌曲集(1928年商务印书馆初版)，其中收录其自1922年起所作歌曲十四首。

① 指《瓶花》一歌的上半首歌词，采用的是宋代诗人范成大的七绝诗《瓶花》二之一(该歌下半首用胡适的白话诗《瓶花》为歌词)。

我对于X书店乐艺出品的批评*

去年我收到X书店出版乐谱约二十余种，内中有同学青主君的一篇《大江东去》①在里面。我认识青主君是在民国元年，我当时只知道他很喜欢研究音乐，但是并不知道他亦研究作曲。待我把他《大江东去》奏过一遍之后，我不禁拍案叫绝，我于是始知青主君亦是一位有创作天才的音乐家。看他不怕挨骂，用种种崭新的和弦，描写苏东坡的追想中所见的种种景象，他的魄力可以跟Liszt比拟；从"遥想公瑾当年"这一句起一直到末句，又象一段表情歌剧，非常动听，直可当创作这两个字而无愧。即使东坡复生，我想亦不能象青主君这样用声音把他的词意表现出来。

我和青主君在柏林握别之后，足有十年未有见面，连他的住址我亦不知道。那次因为得见他的《大江东去》，我才得到和他见面的机会，这一段事实，在我批评X书店的乐艺出品之前，是值得我拿来在这里说一说的。

年来国内的书店，好象雨后春笋，怎么样的书店都有，独没有把全力集中在乐艺身上的书店。X书店是一间把全力集中在乐艺身上的书店，只这一点，即很值得我们嘉许了。

我也曾见过别间书店所介绍的西洋乐歌，大都是在西方的娱乐场里而短期流行的，没有长久的生命的作品。X书店所介绍的乐艺作品，是和别间书店所介绍的大异其趣，它是注重世界的乐艺名作，如Beethoven, Schubert, Schumann, Grieg, Bizet这一般音乐名家不朽的作品，而且译辞优雅，意义正确，和乐音的高低强弱，并没有违背，每篇乐歌之后，兼有极详明精密的解释，足供声

乐科教材之用。关于这一点，亦很值得我们嘉许的。

X 书店在介绍西方乐艺名作之外，兼出了许多创作乐歌。关于青主君在该书店出版的作品，我上面已大略说过了。此外还有 Ellinor Valesby ②在该书店出版的创作乐歌③，以乐艺的新声，谱我国的诗词，是能冥契宋元词曲的菁英，为吾国的音乐界打出一条新路来。Ellinor Valesby 这种创作，确实是不可多得的。

我现在对于 X 书店有两种的期望：

1. 除继续介绍西方乐艺名作之外，兼多介绍一些西方民歌，借以供给国内各学校的音乐教材；

2. 除继续介绍抒情乐歌之外，兼多介绍一些沈雄壮健的作品，或翻译，或创作，借以振作国人那种委靡不振的暮气。

如果 X 书店能够照我们的期望做去，那么，我国的音乐界，便不会有缺乏良好的音乐教材之叹了。

---

* 本篇原载 1930 年 4 月 1 日出版的《乐艺》季刊第 1 卷第 1 号。X 书店是青主于 1928 年在上海经营的一家出版乐谱的小书店。

① 《大江东去》是青主以苏轼（东坡）《念奴娇·赤壁怀古》词谱写的歌曲，作于 1920 年。X 书店于 1928 年出版此歌单刊谱，其封底有青主《作曲者的话》一文，记叙了创作此歌的经过。

②③ Ellinor Valesby（1895～1969），德国钢琴家、作曲家，毕业于柏林国立音乐大学。时为青主夫人，中译名作华丽丝（有时署廖华丽丝），曾任国立音乐院钢琴讲师、国立音专钢琴兼任教员。她在 X 书店出版了以中国古典诗词谱曲的《少年游·并刀如水》、《虞美人·春风入鬓眉添晕》、《菊花新·欲掩香帏论缱绻》、《采桑子·转舟短棹西湖好》、《菩萨蛮·花明月暗飞轻雾》、《七步诗·煮豆持作羹》等歌谱。

本校第一届学生音乐会*

此次本校教员提议，由各班选出代表者数人，组织第一届音乐会，借以表示本学年之成绩。开会之后虽然颇得各界的赞许，但是我们对于人家称赞我们的话，只可以当作客气话就好了。因为艺术的标准是没有一定的，艺术的进步是无止境的。第一次的成绩虽然大体看来是不错，但是我们不能说：这回的演奏算达到最高点。我们要努力前进，必定要下一次的成绩比这一次的更好，才可以尽我们当教员当学生的义务。因为艺术家如果注重"虚荣"两个字，就如同把自己的死刑宣告了一样了。兹将秩序单及各报的记载抄录于下：

[附录一]

本校第一届学生音乐会秩序单

(民国19年5月26日晚9时假座美国妇女俱乐部举行)

PART I

女声合唱

1. Female Chorus:

From the English Opera «Iolanthe»

"Tripping hither, tripping thither"……A. Sullivan

指挥：胡周淑安先生 Conductor Mrs. S. M. Woo

钢琴独奏

2. Piano Solo:

Prelude No. 15, op. 28……Chopin

陈又新君 Mr. Y. H. Chen (Class Mr. S. Aksakoff)

二部合唱

3. Double Duet:

Thy Face So Like a Flower («脸如花») …… 青主 (Tsing Chu)

李文淑、邓敬言、王笥香、朱耀懿女士 Misses: W. S. Li, C. Y. Teng, H. S. Wang, Y. I. Chu (Class Mrs. E. Valesby)

钢琴独奏

4. Piano Solo:

(1) «Album Leaf»……Jadassohn

夏国琼女士 Miss K. C. Hsia (Class Mrs. E. Levitin)

(2) Impromptu ♭E Major op.90, No. 2……F. Schubert

裘复生君 Mr. F. S. Chin (Class Mrs. E. Levitin)

中提琴独奏

5. Viola Solo:

Cavatina «小歌»……Raff

谭抒真君 Mr. S. C. Tan (Class Mr. R. B. Gerzovsky)

独唱

6. Vocal Solo:

Down Deep within the Cellar ……Ficher

张恩袭君 Mr. E. H. Chang (Class Mrs. N. Slavianoff)

琵琶独奏

7. Lute Solo:

«五三纪念» (Chinese Suite)……朱英 (Y. Chu)

丁善德君 Mr. S. T. Ting (Class Prof. Y. Chu)

独唱

8. Vocal Solo:

«上山» (Going Up Hill)……赵元任 (Y. R. Chao)

常文彬女士 Miss. W. P. Chang (Class Mrs. S. M. Woo)

大提琴独奏

9. Cello Solo:

Andante from Concerto op. 8 ……H. Heberlein

克吕格君 Mr. K. Kluge (Class Prof. I. Shevtzoff)

钢琴独奏

10. Piano Solo:

Concerto in E Minor, op. 11, 1st Part ……F.Chopin

李翠贞女士 Miss. C. C. Li (Class Prof. B. Zakharoff)

INTERVAL

PART II

大提琴四部合奏

1. Cello Quartet:

Au Berceau «摇篮曲»……A. Kousnetzoff op. 4

克吕格君、沈松柏君、劳冰心女士、李献敏女士

Messrs. Kluge, A.Chen and Misses P. S.Lao, H. M. Li

(Class Prof. I. Shevtzoff)

独唱

2. Vocal Solo:

Aria from Opera «Troubadour»……Verdi

满福民君 Mr. F. M. Mann (Class Mrs. N. Slavianoff)

小提琴独奏

3. Violin Solo:

(1) Canzonetta, from Violin Concerto……P. Tschaiko-wsky

(2) Kuiawiak, 2nd Mazurka……Wieniawski

戴粹伦君 Mr. C. L. Tai (Class Prof. A. Foa)

四部合唱

4. Triple Mixed Quartet

(1) «箫»"Flute" (Chinese Folk Song)……Arr. by Mrs. S. M. Woo

(2) Spring Song(«春歌»)……Ciro Pinsuti

指挥：胡周淑安先生 Conductor Mrs. S. M. Woo

钢琴独奏

5. Piano Solo:

Prelude and Toccata in D Minor……Lachner

萨哈罗华女士 Miss Fausta Sakharova (Class Mrs. Z. Pribitkova)

长笛独奏

6. Flute Solo:

The Shepherd's Idylle«牧歌»……Ernesto Köhler op. 58

劳景贤君 Mr. C. H. Lao (Class Mr. Spiridonoff)

独唱

7. Vocal Solo:

Aria from Opera «Tosca»……Puccini

喻宜萱女士 Miss. I. H. Yu (Class Mrs. N. Slavianoff)

二钢琴合奏

8. Piano duet:

Valse From Suite op. 15, for Two Pianos……A. Arensky

李献敏、鲍明洁女士 Misses H.M. Li and M. C. Pao

(Class Prof. B. Zakharoff)

合唱

9. Chorus:

(1) Toreador Song from "Carmen"……Bizet

独唱：戴粹伦君 Soloist Mr. C. L. Tai (Class Mrs. S. M. Woo)

(2) Buddhist Chant«佛曲»(Chinese Folk Song)

……Arr. by Mrs. S. M. Woo

指挥：胡周淑安女士 Conductor Mrs. S. M. Woo

钢琴伴奏：鲍明洁女士 At the Piano Miss M. C. Pao

[附录二]

纪国立音专之第一届乐会

（见5月29日《时事新报》）

国立音乐专科学校，于月之26日晚，假座美国妇女俱乐部，举行第一届学生音乐会，是晚中西来宾，颇形踊跃，鬓影衣香，盛极一时。9时半开幕，首由该校女生多人合唱西曲，指挥者为该校教授胡周淑安女士，滴滴莺声，煞是动听。次为陈又新君之钢琴独奏，颇得观众赞许。计是晚独奏钢琴者，舍陈君外，尚有夏国琼女士、裘复生君、李翠贞女士及萨哈罗华女士等，靡不抑扬有致，博得好誉，尤以李翠贞女士为最。李文淑、邓敬言、王筍香、朱耀懿女士等二部合唱国曲《脸如花》，声韵幽扬，歌喉婉转。独唱则有常文彬、喻宜萱两女士，张恩袭、满福民两君，或中或西，亦佳亦妙。戴粹伦君之提琴独奏及独唱，超人一等。丁善德君之琵琶独奏《五三纪念》，悲歌慷慨，感人良深。余如谭抒真君之中提琴独奏，克吕格君之大提琴独奏，劳景贤君之长笛独奏，李献敏、鲍明洁女士之二钢琴合奏，以及克吕格、沈松柏两君，劳冰心、李献敏两女士之大提琴四部合奏《摇篮曲》等，皆博得众宾掌声不少。末为该校参与该届音乐会全体男女学生之合唱《佛曲》，由胡周淑安女士指挥，钢琴伴奏者为鲍明洁女士，一片合拍子的"阿弥陀佛"声，滑稽极矣。闻该校系今春方开办者，竟能有如斯成绩，前途诚未可限量也。

[附录三]

节译5月30日俄文《言报》(The Word)的记载

（前略）该校于5月26日晚假座美国妇女俱乐部举行学生第

一次公开演奏会，成绩斐然，且能表现音乐的真义。吾人于其纯熟的技能与镇定的态度，可知其训练之得法。如查先生①组之李翠贞，法先生②组之戴粹伦，吕夫人③组之夏国琼、裘复生，以及其他各学生，均具有特长之天才。至该校声乐组成立不及一年，而其成绩可与曾学过数年的器乐学生相颉颃，在表面看来(指不知其内容者)，似乎有一部分不如器乐之优，若以彼等所学之时日比较起来，实有胜之无不及。总之，此次音乐会只证该校训练之优良与学生天才之超绝。将来成功岂可限量，愿诸青年共勉之！

---

* 本篇原载1930年6月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第5期，又重载于1930年10月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第3号。

① “查先生”指时任国立音乐专科学校钢琴组主任的俄国钢琴家查哈罗夫(Boris Zakharoff)。

② “法先生”指时任国立音乐专科学校小提琴组主任的意大利小提琴家法利国(又作富华，Arrigo Foa)。

③ “吕夫人”指时任国立音乐专科学校钢琴专任教员的吕维钿夫人(E. Levitin)。

曲　　话*

索朋(Fr. Chopin——今译肖邦,1810～1849)的作品,在许多作曲家当中,算是最有诗意的。无论在他哪一个曲调(Melodie)里边,没有一个音不能表示他的特性。他所作钢琴曲第28篇(op. 28),共有序(Prelude——通译序曲或前奏曲)24首(都是在1838年作的),各首性质不同,各有各的特色,其中最值得介绍的,算是第15首。

索朋作这些"序"的时候,已经得了肺病,正在西班牙南边地中海的Majorca(马略卡)岛养病。起先陪同他所最崇拜的女诗人三德夫人(Mme. Sand①)一家,到这海岛去的,三德夫人也常常看护他,不幸遇着一个雨水很多的季节,他的病一天一天重起来,甚至到他,的房东要逼他搬走,把他住过的房间实行消毒。索朋更觉得不幸,于是搬到一个修道院(Cloister)暂住。第15首序,就是在修道院里作的。有一天,索朋正在等候他的朋友来看他,可是天阴下雨,檐滴之声不绝于耳,本应令人加倍烦闷,但是索朋就利用这个檐滴声音来做主题,作成这首最出名的序。

我们把这首序解剖,知道它是一个混合三段体的乐曲。用"甲"表示首段及末段,用"乙"表示中段,各段内的小段用a、b等字表示,全曲的组织如下式:

甲(a8+b8+a8)+乙(‖:a16:‖+b16)+甲(a8)+coda(尾声6)。

首尾两段反复弹奏的♭a音及乙段反复弹奏的♯g音,均系表示檐滴之声;中段16小节低音部的两重音,描写修道院的僧侣二部合唱声音,自远而近,最后的时候差不多声震作曲者的耳鼓(曲内乙段

a 第13节至第15节有 ff 记号处)。索朋把这种情形反复写了两次，描写修道院僧侣二部合唱由远而近，再由近而远，经过他窗前两次，可是下的雨还没有停止，于是再复奏首段的一部，加上六节的尾声(coda)，就把这首乐曲结束了。所以我们简直叫这首序做"檐滴序"也无不可。我们知道檐滴是一种很有规则的声音，所以弹到此曲描写檐滴的声音，应该个个一样的长；弹至描写僧侣的二部合唱声音，又要把两重音清楚弹出，并且要由弱而强，再由强而弱，方才可以表现这首曲的精神。

全曲虽然用檐滴声音作主题，在首末二段仍然插入优美的曲调，中段低音部僧侣的歌调尤能表示一种庄严雄壮的意思。

---

* 本篇原载1930年7月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第2号。文题下原有说明："索朋的序第28篇第15首(参看本期乐谱第1页至第3页)"。索朋(Chopin)今译萧邦，本文所阐释的乐曲是其《前奏曲24首》(op.28)中的一首，原名《降D大调前奏曲》，又称《前奏曲第15首》，亦以《雨滴前奏曲》知名。

① Madame George Sand的略语，今译乔治·桑夫人(1804～1876)，法国作家。

《九宫大成》所用的音阶*

《九宫大成》是前清乾隆初年编成的一套最丰富的曲谱。全书共有八十二卷，其中南词四十一卷，所收曲谱约二千七百首；北词四十卷，所收曲谱约一千九百二十首；南北词混合曲谱一卷，所收曲谱十二首。总共有四千六百多首曲谱①，都是民国前177年的作品。我们不能承认这些作品都有艺术的价值，但是无论如何，总可以承认它们有历史的价值，因为这些作品都是在乾隆六年（即民国前171年）以前作成的，其中并且有元明两代的作品。可惜作曲者姓名均已无可稽考。以意测之，作曲者自然有一小部分是词人，但是一大部分恐怕还是乐工吧。这部书的负责编辑者共有周祥珏、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠六人。他们从许多种旧曲谱选出这几千首曲，分开南北词两部，各部用十二个调名排列起来（共用二十四个调名），据说是依照十二个月分配成这样的；还有一卷南北曲混合的（即仙吕四双角）预备分配在闰月之用。这样看来，明明白白用了二十四个调名，可是这部书的名字，不叫"二十四宫大成"，偏要叫它做《九宫大成》，真是令人难解。我们现在把这二十四个调的名称先研究一下。依照八十四调中西名称比较表（见《乐艺》第1卷第1号《古今中西音阶概说》17至25页②），各调的组织应该如下：

仙吕宫	即	♭A Lydian
中吕宫	即	F Lydian
正　宫 黄钟宫	即	C Lydian
高　宫	即	♭D Lydian

南吕宫	即	A Lydian
小石调 大石调	即	G Mixolydian
越　调	即	C Mixolydian
高大石调	即	♭E Mixolydian
商　调	即	♭B Mixolydian
双　调	即	F Mixolydian
	(以上南曲)	
仙吕调	即	f Dorian
中吕调	即	♭b Dorian
南吕调	即	e Dorian
黄钟调 羽　调	即	g Dorian
平　调	即	d Dorian
大石角	即	e Aeolian
越　角	即	d Aeolian
小石角	即	a Aeolian
高大石角	即	f Aeolian
双　角	即	g Aeolian
商　角	即	g Phrygian
	(以上北曲)	

以上表面上看来好象是很对，但是实际上研究曲谱的内容，可并不如是。何以见得呢？因为南词曲谱只用五声音阶，而 Lydian 与 Mixolydian 都是七声音阶，所以南曲用的调名，虽然有十二个之多，事实上只有宫调（用上字收的）、商调（用尺字收的）、角调（用工字收的）、徵调（用合字或六字收的）、羽调（四字或五字收的）五种。至于北曲所用，全是七声音阶（就是五声之外还加上"一""凡"两音）。《九宫大成》的北曲所用的七声音阶共有五种，即：1. Lydian（用上字收的，见例 6）；2. Dorian（用四字或五字收的，见例 7）；3. Aeolian（用工字收的，即 minor，见例 8）；4. Iolian（用合字收的，即 Major，见例 9）；5. mixolydian（用尺字收的，见例 10）。以上合计共有十种音阶。兹特每种译一例（见文后所附歌谱），以便比较。五种七声音阶之中，以 Lydian、Dorian 两种用得最多，Aeolian 同 mixolydian 比较少些，Iolian 用得最少。这五种调在北词里面都有用到，并不限定仙吕调那一本单用 Dorian 调，大石角那

一本单用 Aeolian 调。乐工作谱时本来就弄不清什么宫，什么调，只有随声附和，随便填上一个宫调名就是了。至于各调所用工尺字的高低(Pitch)，在《九宫大成》的“凡例”里边也略说了一下，就是：乙字调最低，上字调次之，五字调最高，六字调次之，工字调(即俗名小工调)居中，度曲者最喜欢用，因为便于高下的缘故。五、六、凡、工、尺、上、乙七调的音高(Pitch)大约可以对照如下表：

五字调的上字 (Do) 即约等于 g^1;
六字调的上字 (Do) 即约等于 f^1;
凡字调的上字 (Do) 即约等于 $^{b}e^1$;
工字调的上字 (Do) 即约等于 d^1;
尺字调的上字 (Do) 即约等于 C^1;
上字调的上字 (Do) 即约等于 ^{b}b;
乙字调的上字 (Do) 即约等于 a。

上表所列虽然如是，译谱时仍要随时斟酌，总要最高最低的音不要过于高低，那么方才便于歌唱。至于《九宫大成》曲谱本身的价值，另是一问题，本篇暂不讨论。

一夜思量一断魂③



柳梢青④


2.商调
出自《孤儿记》
桑麻满眼，茅檐高低上下
居，村夫野叟担犁，来来去去，农业外更无他
虑，子女和同饱餐睡，驾着
车儿，跨马随着，步月归去。

阳关道⑤


3.角调
出自《邯郸梦》
阳关道，来回到。长安道，难轻造。便做我未老得
还朝，被风沙也朱颜半凋。从军苦也从军
乐，听了些孤雁横秋，画角连宵。金钲奏，画鼓敲。嘶风
战马把归鞍跃。人争看霍嫖姚。留不住汉班超。

清商怨⑥


4.徵调
沈会宗作词
城上鸦啼斗转渐
玉壶冰满。月淡寒梅，
清香来小院，谁遣鸾笺
写怨。翻锦字，叠叠和愁
卷，梦破秋笳江南烟树远。

庆时丰⑦


5.羽调
出自《月令承应》
江梅野雪春非远，
细腰花鼓更喧
阗。洛城不到几多
年，相逢还是东风面。

醉高歌[8]（词略）

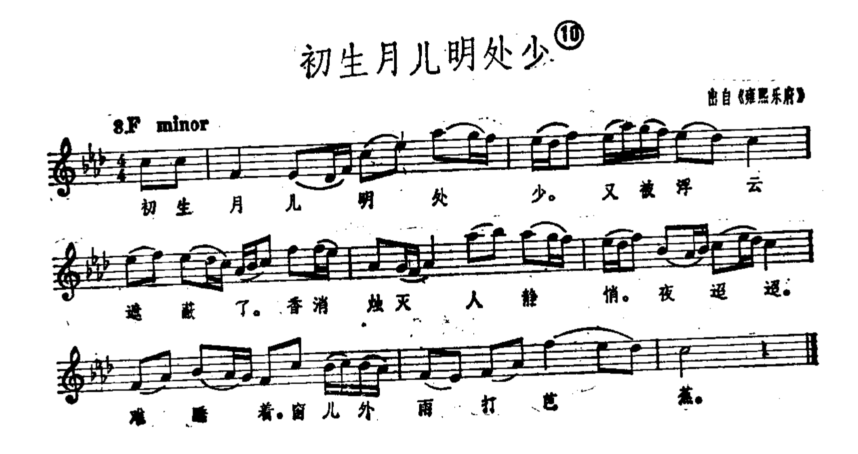
出自《散曲》

6. Lydian

四季花[9]



初生月儿明处少[10]







---

* 本篇原载1930年10月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第3号。《九宫大成》全名《九宫大成南北词宫谱》，乾隆十一年(1746年)成书。

① 据统计，《九宫大成南北词宫谱》共收南北曲2094个曲牌，连同变体，总计为4466首曲调。

② 这是该文刊在《乐艺》第1卷第1号时的页码。现见本文集第268至275页。

③ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(古书流通处景印本)卷50第16页，原题《朝天子·又一体》。

④ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷60第21页。

⑤ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷4第69页，原题《锦水棹》。

⑥ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷25第18页，原题《清商怨·一名关河令》。

⑦ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷77第8页，原题下有注："丰，一作登"。

⑧ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷13第25页，原题《醉高歌·一名最高楼》。

⑨ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷5第35页。

⑩ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷45第15页，原题《初生月儿》。

⑪ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷27第45页。

⑫ 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷73第39页。

对于大同乐会仿造旧乐器的我见*

本年7月里接到上海大同乐会委员会送来一封信，要我加入做委员。我因为对于该会进行制造旧乐器的步骤不甚明了，所以一时不敢随便答应加入。现在把我的意见写在底下，作为我答复大同乐会的信也好，作为我对于整理国乐的一部分的意见也好，盼望海内各同志对于这桩事尽量发表意见！

在我未发表意见之前，先把大同乐会来信原文抄录如下：

"谨启者：本会为整理国乐阐扬固有文化起见，拟造古今全套乐器九副，每副一百四十余种，陈列于京①沪南北各教育机关，并分赠欧美日本各国，藉资提倡，特组委员会，着手办理。顷准教育部拨到南京新出土之古木一大批充作乐器材料，行将开工制造。本月(7月)6日开第一次委员大会，佥谓此举关系重大，应增推委员以收集思广益，早日完成之效。当经公推台端为本会委员，万希俯允加入，无任翘企之至。"

对于"整理国乐"这件事，我们不独认为是我们音专同人的重要工作的一种，并且要用科学的法子很仔细的分门研究(如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等)，要有一种百折不屈的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望；若是单独仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去，不能说就是"整理国乐"，只可说是"仿造古董"，于国乐本身没有丝毫的利益。

第一个目标既然是"整理国乐"，那么所整理的乐器自然非本国人发明创作的不可。但是，本国人发明的乐器是否有一百四十

种之多？纯粹由本国人发明的乐器是否样样都有改良整理的价值？是否样样都有真确的图谱与制造法可以考究出来？还有些乐器原来出自西域，自从来了中国之后已经变了性质的（或制造上有改变，或所奏的音阶有改变，因而把原来的品位孔位变更），是否仍旧称为胡乐器？这些都要经过长时间研究之后，方才可以决定的。所以单独说要改良本国乐器（不过是整理国乐的一部分工作），已经不是一件很简单的事。

此外，关于改良旧乐器，还有几个先决问题：

第一、要研究旧乐器本身的有无价值

但凡一个乐器的有价值，须具备下列几条件：(1) 音质（即音色）要好；(2) 音域要大（近日西方乐器极力改良，许多乐器已经把音域扩大至三组以上）；(3) 音量要有伸缩力（就是发出的要能从pp"甚弱"奏到ff"甚强"）；(4) 要能奏半音阶。

第二、要决定选择的标准

选择旧乐器可以有三种标准：(1) 以纯粹国产的为标准（一切胡乐均不采用）；(2) 以年代为标准（如某某年代以后制造的概不采用等）；(3) 以乐器本身的价值为标准（如第一项所述，凡具备各条件者，不问是否纯粹国产及何年代所发明的均可采用）。

第三、决定的手续

先由二人以上提议，把拟改良的旧乐器详细绘图说明其历史原来的制造法与改良的意见，提交委员会，由委员中推出专家数人组织审查委员会，开会讨论审查通过，然后决定有无改良之价值。

第四、改良的进行程序

决定了某种乐器应当改良，最好把改良的意见先同数理专家接头，请他们核定所提出的计划，于音律上有无错误（因为不是个个音乐专家都是精通数理的），方才可以动手制造；造成之后验过与原定计划相符，还要请专家多次试验至可用为度，才算达到第一次的改良目的；以后如再发见有缺点，仍须继续努力计划第二次的改良。照这样程序进行，经过几次的改良，或者可以达到目的。

假使大同乐会一时还没有充分的预备，不能实现改良旧乐器，那么单独先行仿制，也不是很容易的事。因为古乐器的尺寸最难确定．每仿造一件古乐器，必须先把它的历史及图研究得清清楚楚，方可动手；否则造成的乐器，必无历史上的真价值。假如目的专在仿造，那么选择的标准当然以纯粹国产的为合格，一切从国外输入的乐器，似乎都无仿造的必要。不过这种仿造古乐器的工作，除掉陈列在历史博物馆以供参考之外，在音乐本身实在没有什么利益。

由于大同乐会这回拟造乐器的目的到底如何，我们不得而知，我们希望他们在改良一方面多做工作，对于整理国乐，方才可以尽一部分的责任。假如目的专在乎考古，那么每仿造一种古乐器，应该把它的历史，所采用图谱的根据，由仿造者详细加以说明，方才有历史上的价值。对于考订未完或制造法完全失传的乐器，最好是暂时搁起来，留待别人再去研究。若单凭一个人的臆度，做出种种历史上所无的乐器，恐怕以讹传讹，完全失了本来的真面目。孔子说"知之为知之，不知为不知，是知也。"这三句话，我认为可以做我们研究学问的原则。

---

* 本篇原载1931年1月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第4号。大同乐会是由郑觐文（1872～1935）等发起的民族音乐社团，1920年成立于上海。

① 指南京。

中国历代音乐沿革概略(上)*

一部完全的音乐史，至少要有下列七项的记载。这七项的记载就是：

1．音阶的组织；

2．乐器的音域与构造法；

3．乐曲、歌曲的组织；

4．记音法与乐谱的组织；

5．音乐理论的变迁；

6．音乐教育机关与音乐教授法；

7．音乐家传记。

在一千年以前的西方音乐史，也不能全有上列七项的记载，何况音乐不发达的我国呢？所以在今日想编成一本中国音乐史，是绝对不可能的事。但是凡学音乐的人，不可不知道音乐的历史，尤其是我们中国人。为什么呢？今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位，是人所公认的；但是为什么会弄到这个地步？为什么不能同世界各文明的音乐并驾齐驱？其中必定有许多原因。我们想晓得这个原因在什么地方，先要有一种正确的眼光，方才可以把它找出来。想有这种正确的眼光，首先要把西方的音乐理论、音乐史彻底的研究一下，方才有把握可以达到目的，因为西方音乐在这八九百年间已经很发达了，理论、技术两方面均极有进步，在最近二百年间，音乐作品汗牛充栋之多，重视音乐象德国这样的国家，竟至设立单科大学(Hochschule der Musik—通译音乐大学，或高等音乐学校、音乐专门学校)及研究院专研究音乐。所以他们的音乐

教授法、研究法、记谱法、作曲法、制造乐器法及演奏法，都值得拿来做参考。我们如果把这些方法都学过之后，再读本国几千年来音乐上的记载，比较向来没有研究过西方音乐的人们，必不至无头无绪，并且可以用科学的法子把向来不能解决的问题，有条有理的解说明白。这就是上边所讲的正确的眼光。本篇所说，就是用科学的法子把历代音乐的沿革提纲挈领的大略讲一下，想叫爱乐诸同志晓得本国音乐沿革的概略，以便将来对于整理或改良旧乐的时候，可以做一种参考而已，并不敢说这一篇小文章就算是一部中国音乐史。读者诸君不要误会！

上边已经讲过，在一千年以前的西方音乐史，亦不能样样都有记载，何况我国的音乐比起西方音乐来，还不止在一千年以前呢？所以本篇所讲，单就各时代关于音乐的记载，分章说其大概，在某时代关于某项如果没有记载时，只可从略，以保存它的真相。

第一章　上古时代关于音乐的记载

(民国纪元前 4700～前 3034 年)

本章所讲是周代以前的记载。大约可以分作三类：

(一)关于乐器的制造

(甲)弦乐器

1．五弦之琴，相传帝舜所作(见《礼记》)；

2．二十五弦之瑟，伏羲氏所作(见《史记·补三皇本纪》)。

(乙)吹乐器

1．笙，女娲氏作(见《史记》及《路史》)；

2．篪与埙，帝喾命有倕作(见《吕氏春秋》)；

3．苇籥，帝尧时造(见《礼记》)；

4．箫，即排箫，帝舜时造(见《书经·舜典》)。

(丙)击乐器

1. 土鼓，伊耆氏（即帝尧）的乐器（见《礼记》）；

2. 鼗，小鼓有柄的，帝舜时造（见《书经·益稷谟》）；

3. 足鼓，即大鼓加四只脚，禹命皋陶造（见《路史》）；

4. 搏拊，节奏的乐器，用皮做成，象小鼓的样子，里面放满米糠，奏乐时用左右手拍它的两头，以定拍子（见《书经·益稷谟》；

5. 磬，相传是少昊氏所造（见《路史》）；

6. 和钟，帝舜时垂所造（见《礼记》）；

7. 柷，是用木做成的，形如方斗，一面有孔，用木槌敲几声，作为开始演奏的信号（见《书经》）；

8. 敔，亦是木做，形状象小虎，用竹籈刮背，即停止演奏（见《书经》）。

（二）乐曲的名目

周代以前每换一个统治者（或换一个朝代）必定作一种国乐和国舞，譬如：

1. 《云门大卷》，是黄帝时的国乐与国舞；

2. 《大渊》（或《九渊》），是少昊时的国乐与国舞；

3. 《五茎》（或《六茎》），是颛顼时的国乐与国舞；

4. 《五英》（或《六英》），是帝喾时的国乐与国舞；

5. 《大咸》（即《咸池》），是帝尧时的国乐与国舞；

6. 《大磬》（即《大韶》），是帝舜时的国乐与国舞；

7. 《大夏》，是夏禹的国乐与国舞；

8. 《大濩》，是商汤的国乐与国舞。

上述1、5、6、7、8五种连同周武王时作的《大武》，总名六代之乐。这些乐曲如何作法虽然不得而知，但以意测之，必有歌词，而且唱时必是一字一音。孔子对于六代之乐最赞赏的是《大韶》（《论语》："子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：不图为乐之至于斯也。子谓《韶》尽美矣，又尽善也。"）但无论此曲好到什么地步，孔子以后即不见再有演奏韶乐的记载了。

（三）关于音乐教育目的及其结果

在《书经》有三段的记载如下：

1．《尚书·舜典》篇："帝曰：夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲，诗言志，歌咏言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。"

2．《尚书·益稷谟》："夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让，下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。"

3．《益稷谟》："夔曰：于；予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。"

第一段是记载帝舜命令夔管理音乐，教育贵族子弟(胄子)的方法，并说明诗、歌、声、律的分别。"八音"就是指用匏(作笙)、土(作埙)、革、木、石、金、丝、竹八种材料造成上述的各种乐器。第二第三两段是夔的报告，"鸣球"是"磬"的另一个名字，"击石拊石"的"石"字，也就是"磬"；"下管鼗鼓"是指吹乐器和鼗鼓大鼓都在堂下演奏(琴瑟是在堂上演奏的)；"镛"是大钟，"虞宾"是帝尧的儿子丹朱；"韶"就是上边讲的《大韶》。

细看这两段的记事，就晓得当时的音乐还是用在祭祀方面，学音乐的人还是限于贵族子弟。至于演奏音乐时能够令"百兽率舞"、"鸟兽跄跄"、"凤凰来仪"，作史者未免过于夸大其词，因为孔子当时也曾听见过韶乐的演奏，但是他还叹"凤鸟不至"。所以"尽信书，则不如无书"。读史者要晓得感情丰富的文学家，当他作史的时候，常用一种过甚之语，所以每读一种古书，要用一种特别眼光去观察，方才不至误会。

第二章　周代的乐官制度与音乐教育

周朝关于音乐的记载，最显著的有两件事：第一，是乐官的制度；第二，是关于音乐的教育与种种的规定。周朝的制度与各种组织，本来就很完备，很精密，所以西方学者读到《周礼》的时候，没有

不惊叹的，并且承认周朝是中国第一个黄金时代，研究东方政治史的教授们，没有不介绍人家去读这本«周礼»的，可见得周朝文物制度有价值了。现在把上述两项，分别讲一下：

(一)周朝的乐官制度

周朝中央官制分天、地、春、夏、秋、冬六官，好象今天国民政府行政院所设各部似的。春官的最高首领是“大宗伯”(今天的部长相当)，所管事务分两部分：一部是“小宗伯”做领袖，管的都是属于“礼”的事项；一部是“大司乐”做领袖，管的都是属于“音乐事项”。下表所列就是关于乐官的官名及等级、人数：

周代乐官表

官阶		中大夫(次长相当)	下大夫(参事相当)	上士(司长相当)	中士(科长相当)	下士(科员相当)
官名	1. 大司乐	又名大司成 2				
	2. 乐师		大乐正 4	乐正 8		小乐正16
	3. 大胥				4	
	4. 小胥					8
	5. 大师	(以下至7b均盲人)	2			
	6. 小师			4		
	7a 瞽矇			上瞽(40)	中瞽(100)	下瞽(160)
	7b 眡瞭			(40)	(100)	(160)
	8. 典同				2	
	9. 磬师				4	8
	10. 钟师				4	8
	11. 笙师				2	4
	12. 镈师				2	4
	13. 籥师				4	
	14. 籥章	又名籥师丞			2	4

（续表）

官阶		中大夫（次长相当）	下大夫（参事相当）	上士（司长相当）	中士（科长相当）	下士（科员相当）
官名	15. 韎师					2
	16. 旄人					4
	17. 鞮鞻氏					4
	18. 典庸器					4
	19. 司干					2
	总共人数	2	6	12 a(40) b(40)	24 a(100) b(100)	68 a(160) b(100)

他们的职掌如下：

（乐官名）　　　　（职掌）

一、大司乐（大司成）　掌成均之法（死则以为乐祖祭于瞽宗——西学）

教授科目
1. 乐德（中，和，祗，庸，孝友）
2. 乐语（兴，道，讽，诵，言语）
3. 乐舞（《云门大卷》"黄帝"，《大咸》"尧"，《大磬》"舜"，《大夏》"禹"，《大濩》"汤"，《大武》"武王"。）

（大合乐时均须到场。）

二、乐师（教授相当）

教授科目
1. 小舞：帗舞（持五采之缯而舞，祭社稷用），羽舞（祭四方用），皇舞（持五色羽舞，祭旱暵用），旄舞（持牦牛尾，祭辟雍用），干舞（祭山川用），人舞（祭宗庙用）。
2. 乐仪（行路、车行之节奏及举行大射礼之唱歌节奏），歌队总指挥。

三、大胥（教务长、总务长相当）　入学祭祀时监督合舞、合歌，检查乐器，进退乐官等。

四、小胥（注册、庶务等课主任相当）　稽查考试成绩事，巡舞列，正

乐悬之位(乐悬分四等:王宫悬，四面陈列;诸侯轩悬,东西北三面;卿大夫判悬,东西两面;士特悬,东面。)

五、大师(教授相当) 掌六律六同,文以五声，播以八音;教六诗(风、赋、比、兴、雅、颂)。a. 大祭祀时,帅瞽登歌,合奏击拊(指挥盲人奏乐合歌)。b.大飨亦如之。c. 大射帅瞽而歌射节。

六、小师 教鼓、鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。大祭祀时登歌击拊(即指挥)。

七、a) 瞽矇 奏鼗、柷、敔、埙、箫、管、琴、瑟,及唱歌。

b) 眡瞭(明目者) 播鼗、击颂磬、笙磬。凡乐事相瞽(扶助瞽矇)。

八、典同 司乐器(制造、修理及调律)。

九、磬师 教击磬、击编钟、教缦乐(合六代之乐)、燕乐之钟磬，祭祀时奏缦乐。

十、钟师 掌金奏,以钟鼓奏九夏(王夏、肆夏、昭夏、纳夏、章夏、齐夏、族夏、祴夏、骜夏)凡祭祀飨食时奏燕乐。

十一、笙师 教吹竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管、舂牍(击节器，长七尺,虚中无底,撞地作声)、应(长六尺五寸,如筩而方,中有椎)、雅(长五尺二寸，状如漆筩而弇口。以上三者皆以竹为之),以教祴乐(宾醉而出时所奏),祭祀时与他乐师合奏。

十二、镈师 掌金奏之鼓,军大献则鼓其恺乐。

十三、籥师 教国子舞羽吹籥,祭祀及宾客飨食则鼓羽籥之舞。

十四、籥章 掌土鼓豳籥。

十五、韎师 掌教韎乐(韎为赤色之韦,舞者所服,东夷乐也)。

十六、旄人 掌教舞散乐(列国之乐),舞夷乐，凡祭祀宾客舞其燕乐。

十七、鞮鞻氏 掌四夷之乐(东方曰韎,南方曰任,西方曰侏离，北方曰禁)与其声歌,祭祀则吹而歌之,燕亦如之。

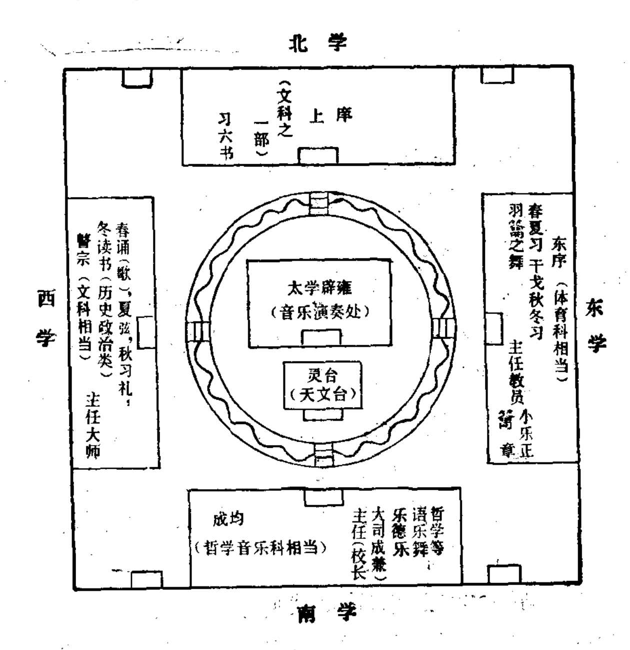
十八、典庸器　掌藏乐器(指古乐器)、庸器(征伐所得之金,以铸器而铭功者),凡祭祀、飨食、宾射时陈列之。

十九、司干　掌舞器。

这些乐官的一大部分同时就是周朝大学的教职员,大司乐(又名大司成)同时兼任大学校长。周王设立的大学叫"辟雍",分东、西、南、北四学,以南学"成均"为主。上边所谓"大司成掌成均之法",就是以部次长资格兼理大学校校务。

(二)周朝的音乐教育

"辟雍"略图如下:



同时,诸侯各国设立的大学亦大略相同,不过中央礼堂的南面只有一道半月形的水(不象辟雍的样子,四面都有水围着),所以叫做"頖宫"。各学所教的功课,《礼记·文王世子》篇记载如下:

"(上略)春夏学(读如教)①干戈,秋冬学羽籥,皆于东序。小乐正学干,大胥赞之;籥师学戈,籥师丞(即籥章)赞之。(中略)春诵,夏弦,大师诏(教也)之。瞽宗,秋学礼,执礼者诏之;冬读书,典书者

诏之。礼在瞽宗，书在上庠。”

其余乐德、乐语、乐舞种种功课都在南学“成均”教授。

当时所教的音乐功课并不注重音乐的本身，所以《乐记》说：“乐者非谓黄钟大吕（音名）弦歌干扬（舞器）也，乐之末节也。”当时所注重的，还是在乎涵养德性，所以《乐记》又说：“德者，性之端也；乐者，德之华也；金、石、丝、竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器随之。是故情（感于中的）深而文（发于外的）明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”又说：“是故君子反情（恢复正常之性情）以和其志，比类（分别善恶之类）以成其行；奸声乱色，不留聪明（不停留在耳目之内）；淫乐慝礼，不接心术；惰慢邪僻之气，不设于身体。使耳、鼻、口、心，知百体，皆由顺正以行其义。然后发以声音，而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还（读作旋）象风雨；五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常；小大相成，终始相生，倡和清浊，迭相为经。故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。故曰乐者乐（音“落”）也。君子乐得其道，小人乐得其欲；以道制乐，则乐而不乱，以欲忘道，则惑而不乐。是故君子反情以和其志，广乐以成其教；乐行而民乡方（向道也），可以观德矣。”又说：“乐者心之动也；声者乐之象也；文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。（中略）是故情见（见于乐之初）而义立，乐终而德尊；君子以好善（听之而好善），小人以听过（知过）。故曰：生民之道乐为大焉。”

所以从表面上看来，周朝大学的功课，好象很注重音乐，实际上主要科目的乐德、乐语，还是伦理、哲学之类，歌舞与乐器，照上面所论，只占末位而已。不过我们凡读古代的历史，不能拿一个最进步的时代同它比较。我们打开《礼记》“月令”同“王制”两篇一看，就晓得当时国君如何尊重音乐与整饬学风，亦知道当时的校历了。

《月令》篇所记关于校历的如下：

孟春（即阳历二月）命乐正入学（即开学）习舞；

仲春(阳历三月)上丁(上旬的丁日),命乐正习舞,天子乃帅三公九卿诸侯大夫,亲往视之。仲丁(中旬的丁日),又命乐正入学习乐。

[illegible](阳历四月)是月之末,择吉日,大合乐(即春季演奏会),天子乃帅三公九卿、诸侯大夫亲往视之。

孟夏(阳历五月)命乐师习合礼乐。

仲夏(阳历六月)命乐师修鞀、鞞鼓;均(调律也)琴、瑟、管、箫;调竽、笙、篪簧;饬(整理也)钟、磬、柷、敔。大雩帝(遇求雨时)用盛乐。

季夏(阳历七月)没有记载关于学校事项,大概是放暑假吧。

孟秋仲秋(阳历八月、九月)学礼。

季秋(阳历十月)命乐工入学习吹(练习管乐)。

孟冬仲冬(十一、十二月)读书。

季冬(阳历元月)命乐师大合吹而罢(秋季开学后练习管乐,到此时举行管乐演奏会之后,放年假了)。

《王制》篇关于考选、入学、升学、毕业、惩戒的记载如下:

"命乡(周时的京外地方)论秀士,升之司徒(仿佛象今日的教育部长)曰选士;司徒论选士之秀者(复试)而升之学(大学)曰俊士。(中略)升于学者不征于司徒曰造士。(中略——以上记考选学生之手续)王大子(即太子),王子,群后之大子,卿大夫元士之适(同嫡)子,国之俊选(俊士与选士)皆造焉(到校也),凡入学以齿(以年龄之长幼分班。——以上记入学及分班)。"

"将出学(将到毕业之时),小胥(注册员)、大胥(注册主任)、小乐正,简不帅教者以告于大乐正,大乐正以告于王(周王)。王命三公九卿大夫元士(即学生家长)皆入学(叫他们到校视察训诫之类)。不变(如学生仍不改过),王亲视学。不变(到时如仍不改过),王三日不举(指不听音乐,不吃好的菜),屏之远方,(中略)终身不齿(把不听教的学生革退时,周王觉得很不得已,很难过,所以三天之内,无心听音乐,吃好菜。——以上记惩戒学生)。"

"大乐正(教务长)论造士之秀者以告于王,而升诸司马(掌爵

禄之官)曰进士。司马辩论官材,论进士之贤者以告于王而定其论。论定然后官之,任官然后爵之,位定然后禄之。"(以上记任用毕业生的手续)。

就以上各段的记事看起来,可见周王当时对于大学生习舞,开音乐会,无不亲到:斥退一个学生或任用一个毕业生亦无不知道的。谁敢说他不注意音乐,不注重教育呢?但是对于音乐本身,除掉十几种乐器之外,乐谱方面一点都没有留传下来。这是什么缘故呢?我们就事实上看来(参看上边的乐官职掌),知道周朝的重要音乐教员(如大师、小师)及演奏员(瞽矇)都是盲人,他们的教法,自然是不用乐谱(古琴谱的指法并不是周代发明的),单凭耳朵去听、学。所以殷周两代著名的乐师都是瞎子(西学的瞽宗本来是殷朝的制度,里边所供奉的人物都值得盲人敬仰的,所以有"瞽宗"的名目)。师旷本来不是盲的,因为要专心去学音乐,故意把自己的眼睛弄盲了(他的决心是很可嘉,但是其愚亦太可怜了)。既然是盲着去学,盲着去教,当然没有记谱之必要。但是个个学生不是都有师旷的好耳朵,所以周朝的乐曲,就不能保存下来。这是第一个原因。第二个原因就是周朝各国君主的注重音乐,单在道德上与表面仪式上而已,实际上音乐的本身(应如何改进如何发展等)完全没有注意到。所以《乐记》说:"乐者非谓黄钟大吕弦歌干扬也,乐之末节也。"第三个原因就是:当时的教育还是限于贵族子弟,音乐一门几乎不是平民所学的。何况秦始皇得势之后,大烧六国书籍,就是当时有了乐谱也给他烧完了。所保存下来的只有一套能够代表当时各国民歌赞美歌的有词无声的《诗经》(唐代的《十二诗谱》②,是宋朝赵彦肃传下来的,不是周朝作品),怎样教人不叹惜呢?

(未完)

---

* 本篇原载1931年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第5号,文题注明为(上),篇末署"未完",可见作者原计划分期连载全文,但其后未见续刊。

① 此处括号内文字是作者对引述原文的说明。萧氏常以此法对所引文作注解、说明或引申,以下不再加注。

② 全名《风雅十二诗谱》,为南宋乾道年间(1165~1173)进士赵彦肃所传,号称系唐代开元年间(713~741)诗乐,谱见载于朱熹《仪礼经传通解》。

歌社成立宣言*

我国歌词之体制，恒视音乐为转移。而一种乐曲之发生，亦往往藉优美之歌词，以增其效率。征之载籍，莫不皆然。孔子称："诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。"又云："移风易俗，莫善于乐。"盖自诗三百篇，以迄汉魏六朝乐府，宋之词，元明以来之南北曲，歌词恒与当世乐曲为缘。因二者之结合，在过去文学史、艺术史上，并曾开放庄严灿烂之花，影响于吾民族者至巨。然而时移世异，社会生活状况，与夫民风国俗之转变迁流，音乐方面之新陈代谢，不期然而促进歌词体制之改革。过去不宜于现在，古歌无当于今曲，此事势所必然，观于词曲之不能不递相变移而可知也。自宋元遗谱，绝而莫传，即晚出之昆腔，亦成强弩之末。所谓诗歌词曲，仅为文人吟玩之资，举不能重被管弦，遑论转移风俗？如是，旧体文学，既日与音乐脱离，以失其普遍效能，致不为人所重视。而新兴歌曲，非迳效欧风，即相率为靡靡之音，苟以迎合青年病态心理。至于本身之责任，与其对社会民众所发生之影响为如何，不暇计也。同人等有鉴于此，将谋文艺界音乐界之结合，以弥诸缺陷，而从事于新体歌词之创造，以蕲适应现代潮流，爰有歌社之组织。经与作曲诸君数度讨论之结果，以为旧体词，有下列各缺点：

甲、从形式上观之：

(1) 旧体诗歌，大率不外四言，五言，七言三种，格式过于方板。以之入谱，无论如何计划，不能作出新式节奏。节奏既无变化，其歌曲必失之单调。

(2) 晚近数百年，西方歌曲之发达，恒由于新式歌词，为之引

导。盖歌词形式上既有变化，歌曲节奏，亦即随之转移。比如最流行之棹歌(例一)、军歌，与简短的三段式歌词(例二)，为民歌所不能缺，而吾国旧诗词中，均罕此形式。

例一：《意大利棹歌》①(两段式)首章(青主译)

"今夜的月色好，照耀到天尽头。

清凉的和风，把水面吹皱。

(以上四句复唱一次为第一段)

我停舟待着你，

快登舟，莫延迟！

珊他卢奇雅！(意国拿玻里附近地名)

珊他卢奇雅！"

(以上四句为第二段亦复唱一次)

此歌共三章，章九句，此处只引用首章。

例二：《苍苍松树》(德国民歌)②次章(青主译)

"吁，美女人！吁，美女人！

你真是险诈难亲！

(此为第一段)

当我得志，你同我好；

到我失意，你顾你跑。

(此为中段)

吁，美女人！吁，美女人！

你真是险诈难亲！"

(末段首段复唱)

原文二章，章十句，此处只引用次章。

按：此为最简单的三段式民歌体，为吾国旧诗词中所罕见，最宜仿作者也。

乙、从内容上观之：

(1) 宋元词曲，虽句度参差，宜于入乐，而所用词料，多不适用于今日。其受词牌拘束，牵强堆砌者，自不待言；其他如香艳体之专用妇女服饰化妆品名词，以及描写闺阁态度，引用不甚普通或不

合现代潮流之故实，皆不能作现代歌材之用。

(2) 旧诗词家之表情，往往偏于自抒胸臆，致多怨、恨、忧、愁、牢骚、悲哀，或阳为旷达，实则悲观消极之语，不期然而养成萎靡不振之风气，故皆不宜采作今日学校及社会歌材之用。

(3) 旧体诗词，以时世之变易，每多不合潮流之思想，不合国体之语句，与不合近代社会之称谓。凡此诸端，亦皆不能采作歌材之用。

旧体诗词之不适宜于今日，略如上述。反观最近十年来之新诗，其不宜播于乐章，亦有下列诸缺点：

(1) 章法欠整齐。

(2) 缺乏韵脚与音节之调谐。

(3) 直译欧美新诗，词句冗长，文风过于欧化，常令人读来不得要领。

(4) 诗意有时过浅薄，或本为浅语，而故作神秘，令人索解无从。

基于上述诸因，与学校、社会歌材之缺乏，同人等益感觉创作新歌之不容或缓。循览举时乐府，其制作之意，亦有二端：或由乐之定词，或选词以配乐(元稹说)③。吾辈欲求声词之吻合，而免除"倚声填词"之拘制，不得不谋音乐、文艺家之合作，藉以改造国民情调，易俗移风。于此发轫之始，敢以至诚恳之态度，昭告于国人曰：

吾辈为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，藉收声词合一之效，以表现泱泱大国之风。对于新体歌词，希望作者除努力革去上述诸缺点外，并注意下列各点：

(1) 宜多作愉快活泼沈雄豪壮之歌，以改造国民情调。

(2) 歌的形式，最好以《诗经》国风为标准；但句度最宜参差(即长短句)，不可一律，亦不宜过长，免致难于歌唱。

(3) 各国民歌之新形式，如上述两段式、三段式等，不妨尽量采用。

(4) 歌词以浅显易解为主。如万不获已，须引用故实时，请于篇末附注说明，以期唱者一望而了然于其用意之所在。

(5) 歌词仍应注重韵律，但不必数章悉同一韵，即每章之内，换韵亦不妨，兼可采用四声通协之法(如“东、董、送”之类)。

(6) 各种新名词，均不妨采用。盖既作新歌，即应为现代人而作，不必专为唱与古人听也。

凡此诸端，皆本社同人所共悬为标的，期得互相奋勉，为文艺界辟一新途，为音乐界得一补助，即直接间接，贡献于社会民众。将使有井水处④，皆能传唱本社之新词。风气转移，岂特本社同人之大幸？国利民福，实系赖之。惟本社同人，才力有限，其所拟议，容有未周。尚冀国内宏达，加以匡正，并予相当赞助，幸甚！

谨此宣言，伏惟

公鉴

萧友梅——龙沐勋⑤谨启

---

* 本篇与龙沐勋合作，初载于1931年4月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第13期，重载于同年7月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第6号。“歌社”是萧友梅、龙沐勋等发起，以音专同人为主组成的音乐文艺社团，成员还有青主、傅东华、胡怀琛等。

① 即意大利那坡里船歌《Santa Lucia》，今作《桑塔·露琪亚》。青主译配的此歌曲谱，载于《乐艺》季刊第1卷第1号(1930年4月1日)。

② 即德国民歌《Der Tannenbaum》。青主译配的此歌曲谱，载于《乐艺》季刊第1卷第2号(1930年7月1日)。

③ “元稹说”见其《乐府古题序》，原语为：“斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。”

④ 原语为“凡有井水处，即能歌柳词”，语出《余杭旧志》，是对宋代词人柳永所作词传播广远的赞语。此处用以表示期望“歌社”新词能得到普及。

⑤ 龙沐勋(1902～1966)，又名龙七、龙榆生，江西万载人，词学家，时任国立音乐专科学校国文、诗歌教员。

胡周淑安《儿童歌曲集》序*

从前的作曲家，没有一个不能演奏他们的作品的。我们差不多可以说：他们作曲的次序，是先在乐器上弄好了一个曲子，然后才把它写在纸上。所以当时的作曲家，同时亦是演奏家；但是在这一个时代的作品，并不很多。自从理论作曲教授法逐渐科学化之后，许多不是演奏专家或唱歌专家都能作曲了；他们作曲时，大概先写在纸上，然后用乐器或用人声试验一下(但不一定是正式演奏)，遇有不合意的，略为加以修改，有时写好认为满意，就并不试验，亦不修改了。这样的作曲虽然比较省时间，能多作，但是其中于实际演奏上(尤其是歌曲)有时不免有些不甚自然的地方，所以演奏家常要把它们的指法或句读加以修正，方合实用。

胡周淑安先生于专攻声乐之外，又能弹琴作曲，并且对于儿童心理和教授法都是有研究的，所作《儿童歌曲集》不独没有上边所讲的毛病，并且每首歌曲的表情都和歌词吻合，可以算是唯一的创作了。从前有一位学教育的同学对我说："编一部初小教科书，真比编一种大学专门讲义难十倍。"这句话我认为十分有理，因为初小教科书所采取的教材，范围很狭，所用的言语又非个个儿童懂得不可，不象专门讲义可以随便用高深的辞句的。所以我说这本《儿童歌曲集》既然是由一位通晓儿童心理的音乐专家作成，当然就比一本大学讲义有十倍的价值了。盼望用这本书的教员们，不要看轻了它吧!

中华民国21年7月26日　萧友梅写于莫干山

* 本篇作于1932年7月26日，载于1932年中华慈幼协会印行的胡周淑安《儿童歌曲集》。今据作者手稿和原刊对勘校录。胡周淑安(1894～1974)即周淑安，福建厦门人，声乐家、作曲家和合唱指挥家，时任国立音乐专科学校声乐组主任。她所作《儿童歌曲集》有两种谱本，其一即中华慈幼协会印行本，有萧友梅序、黄自序、陈鹤琴序和作者自序，收歌曲54首，用线谱和中、英文刊印；另有1935年9月开明书店初版本，无序言，分四册，以线谱、简谱刊印，共收歌曲58首，其中24首与前本相同，前本20首未收入此本，另有26首为前本所无，8首与前本同词异谱或词曲相同而改写了伴唱声部与伴奏。

闻国乐导师刘天华先生去世有感*

6月10日余读报章，忽见有天华先生之噩耗，不禁怅然者久之。近日各校发起追悼大会并编印纪念刊，杨仲子①来书征文于余。余固知文事非吾所长，然曾与天华先生共事数年，颇知其事略，用特述其一二，以为纪念焉。

天华先生以江南琵琶大家沈氏②之高足，于民国11年应北京大学附设音乐研究会之聘，来北京任导师之职；是年秋，余奉蔡校长之命，改组音乐研究会为音乐传习所，天华先生仍充琵琶导师，兼任会计；是年余又介绍于北京女子高等师范学校音乐科担任国乐讲师；民国15年北京美术专门学校改组为艺术专门学校之后，添设音乐系，时余为系主任，亦请先生担任国乐。至16年秋，余来沪办理国立音乐院，遂与天华先生分手，而不意五年不见，竟成永别，至今思之，良用悼然！

当天华先生初至北京也，尚有旧派乐师之通习，每语人曰："声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究，吾人从事国乐者，毋自馁也！"是时先生尚未深知西乐之发达，故有此自信之言。其后在传习所与教授西乐诸同事相接触两三年，乃知西乐之不可轻视也，于是发愤学习和声学，又随俄国小提琴师托诺夫③君学小提琴，日夜练习，不数年间，竟至登堂入室。传习所西乐导师之较老成者 莫不为之惊叹，曰："不图中国乐师竟肯俯学西乐，且有如是成绩也！"自是以后，天华先生益知西乐之较中乐为进步矣，乃于琵琶、二胡记谱法加以改良，所作乐曲，于曲体上亦有所改变。余离北平五年，虽未再见天华先生，然常闻人语余

曰：彼于教课之外，终日练习或作曲，十年来仍如一日。又云：先生所组织之国乐改进社④，尚有许多计划，未能实现；所主编之《音乐杂志》⑤，乃继续北大前此停印者，虽在经济极困难之时，犹能年出一二期。其苦心孤诣，即此可见一斑矣。呜呼！今忽以猩红热去世，吾乐界同人，能不为之流泪耶？

抑余更有言者：窃考吾国音乐之无进步，不出下列四端：记谱法之不精确，不统一，一也；偏重技术，不为理论之研究，二也；教授法之泥古（即偏重听学，不重看谱）与守秘密，三也；历代向无真正音乐教育机关之设立，四也。故世虽有少数名师，大都不能广传其术于其门徒，以致虽有名曲，竟至失传。要之"故步自封"与"夜郎自大"两点，殆为吾国旧乐乐师之通病，而经吾人所默认者；不然，何以吾国音乐一千余年以来，未有若何进展也？今天华先生于吾国正式设立音乐教育机关之际，竟能虚心研究，事事极力改良，虽其计划尚未完全实现，然其精神，已足为吾国国乐乐师之模范矣。愿海内从事旧乐者，急宜奋起破除成见，以天华先生之精神为鹄的，一面研习西乐理论，一面改良教授法与记谱法，使国乐终有发扬之一日，则天华先生虽死，其精神仍永远存在矣！

时民国21年7月28日

---

* 本篇作于1932年7月28日，载于1933年3月刊印的《刘天华先生纪念册》。今据作者手稿及原刊对勘校录。刘天华（1895～1932），江苏江阴人，民族器乐演奏家、教育家和作曲家。他于1932年6月8日因患猩红热去世。

① 杨仲子（1885～1962），江苏南京人，音乐教育家、篆刻艺术家，曾与萧友梅共事主持北京女子高等师范学校音乐体操专修科和北京艺术专门学校音乐系。

② 指琵琶家沈肇洲（1858～1930）。1918年时，刘天华曾向他学习琵琶技艺。

③ 托诺夫（R. Tonoff），俄国人，曾在北京国立艺术专门学校任小提琴教师，刘天华曾从他学小提琴。

④ 国乐改进社是由刘天华等于1927年发起成立的民族音乐社团，刘天华任总务主任，主持该社。萧友梅被聘为该社名誉社员。

⑤ 指国乐改进社编印的《音乐杂志》，刘天华以"总务"身份实际主持该刊，自1928年1月至1932年2月，共出10期。

《和声学》自序三篇*

自 序 一

民国9年秋，国立北京女子高等师范学校新设音乐专科，余在该校担任音乐理论，当时编有《和声学纲要》一书，曾在北京大学音乐研究会出版之《音乐杂志》分期登载①；10年秋北京大学添设乐学讲座，余担任和声学，亦以此书为课本。顾和声学一科为吾国专门学校向来所无，初次输入此项学科，即用国语编成课本，实非易事，以一切专门名词均须从新译定，书内所举各例，亦须亲自缮写也。故《和声学纲要》甫脱稿，已发见许多缺点，幸讲授时可以随时增补说明，不至完全不适用。

14年秋，国立女子大学与国立艺术专门学校成立，两校之和声学亦由余担任，乃参照历年教授上之经验，将《和声学纲要》完全改编，增加第一重音(soprano——今译女高音，指高声部)用的题目，装饰音用法及和声应用法，补述各种转调法与各种变和弦，易名为《和声学》。全书分3编，21章，120款。内容增加约三分之一，但关于各种和弦组成法、用法、解决法、联络法的原则，只约为27条，俾学者易于记忆。书内各集练习题共约有620个，平均每星期能演习12题者，三学期(每学期以18个星期计算)可以完毕。但每集题目未完全熟习以前，不可做第二集，以至欲速不达，此层尤希教者注意。用此书教授者每讲到一种和弦用法，最好从各派名家作品另引例证明，或指定某人作品之某章某段第几节，使学者自行翻阅，俾可多得例证。本书以缮写困难，如非十分重要者，不能逐一详细举例

证明也。

民国16年5月2日　编者志于北京

自　序　二

此书于民国14年至16年在北平国立艺术专门学校每周石印数页，以供该校及国立女子大学音乐科和声学讲义之用。民国16年冬，上海国立音乐院成立以来，亦用此项讲义余本教授和声学。原本由书记三四人缮写而成，字迹既不能一律，石印谱例又欠明晰；其后另请人再写一次，费时几及二年，始能缮毕。民国19年夏，余以脑弱赴莫干山休息，遂利用此机会，将全书略为修订，加入54、106、107、115、116六款，和声学问题100个，时国立音乐专科学校与商务印书馆订印丛书契约，即以付梓。

此书编成时友人有问余者曰："子何不于书末增加数章，略述各派新和声学之大概？"余答以余之编此书，不过欲将基本和声之法，介绍于吾国学子耳，故所引例证，亦以模范派与自由派的作品为主，所说皆和弦之构成法、用法、解决法及联络之法，与其名曰"和声学"，不如称为"和声法"之为的当。盖学音乐者必须知"和声法"，犹习外国语者之必须先习文法也。西方新派音乐家，其作品无论如何新奇，然在本人未作成此种作品之前，无不熟习基本和声之法，盖登高自卑，理使然也。

晚近各新派作曲家与理论家，虽有极新颖之作品与理论，然对于其所主张，尚未作成系统的说明，其新作品只凭各人之天才作成，新和声学之书，大都不过指出新派作品之特点而加以解释，对于新和声法，则尚未有具体的说明如基本和声法所言者，以新兴学说各家所见不同，尚未能作成强有力的主张，故新出版之和声学，只可称为"新和声论"，不能称为"新和声法"也。余甚愿有志研究理论作曲之同志，于熟习"和声法"之后，更多读新派和声学之书，多解剖新派作曲家之作品，他日以其研究所得，贡献于音乐界，则

不独"新和声法"可容易出世,即另创作一个新乐派,亦非难事矣。

民国21年1月　编者志于上海

自　序　三

此书于本年1月底已由商务印书馆全部排竣,正欲付印,不料全馆遭日寇炸毁②,此书已打成之纸版及清样均被焚去,以致不能如期供给音乐学子以和声讲义。日寇摧残文化如此,言之令人痛恨。兹值大局已稍定,商务印书馆虽一时未能复业,而此书却不能不从速出版。前此校对时,幸索回原稿,不至同归于尽;然经手民排版用过之后,满纸污痕,许多页且不辨字迹,谱例亦有许多模糊不清。乃竭三个月之力,重写一次,又得廖君辅叔③代为重缮谱例之一部,十分感谢!遂决意委托商业印字房,赶速印刷,限本年9月以前出书,俾下学期开学时习和声者多一课本之用耳。

民国21年5月　编者再志

---

* 本篇原载1932年8月商业印字房印刷之作者《和声学》一书,标题为编者所拟。《和声学》全书分:上编"和声内的音"、中编"和声外的音"、下编"和声应用法"等三编。

① 《和声学纲要》分期登载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷9、10号合刊,第2卷第1号,第2号,第3、4号合刊,第5、6号合刊,第8号,第9、10号合刊(1920年12月31日至1921年12月31日)。

② 指在1932年"一·二八"战争中,商务印书馆的编辑部和印刷所被日本侵略军炸毁。

③ 廖辅叔(1907～　),广东惠阳人,音乐学家,时任国立音乐专科学校图书馆事务员。

听过来维思先生(Mr Levis)讲演中国音乐之后*

来维思先生(John Hazedel Levis)虽然生在美国，但住在中国(沪、汉、平、粤各地)有二十五年之久，平时极喜欢研究中国音乐和中国音韵。这回要去美国讲演，路过上海，在本埠夏令配克戏院及美国妇女俱乐部举行二次关于中国音乐的讲演之后，并应本校的约请，于本月1日下午4时半来校讲演一小时以上，引起吾们对于整理国乐的很大的兴趣。兹将来氏所讲，约略分别记录于下。

来维思先生所讲大约可以分为两部：

第一是中国音乐备有二元；第二是中西音乐之特色。关于中国音乐二元论，来氏又分为四项说明：

(一)从曲调的组织看来，可分自由的曲调(即加花的曲调 florid melody——或译华丽的旋律)与精确的曲调(exact melody)两种，中国实兼备之，如皮黄的曲调属于前者，而昆曲则属于后者。至于西方音乐在二百年前亦有用加花的曲调，近代则逐渐消灭，一切乐曲均用精确的曲调组织而成。

(二)从音阶一方面看来，中国乐曲兼用五声音阶与七声音阶两种。五声音阶之中且可分为宫(1 2 3 5 6)，商(2 3 5 6 1̇)，角(3 5 6 1̇ 2̇)，徵(5̣ 6̣ 1 2 3)，羽(6̣ 1 2 3 5)五调。细看这五个调，每个组织不同，它的小三度音程或在第三第四音之间(宫调)，或在第二第三音之间(徵调)，或有两个小三度(如商调、角调及羽调)。在西方音乐用五声音阶者则极罕见，如苏格兰民歌之«Auld Lang Syne»(«骊歌»)，已成为古董矣。

(三)从乐器方面看来，依其音色之不同，亦可分为刚性乐器与柔性乐器两种。在西方乐器，现只有刚性的一种，而中国乐器则兼备刚柔两种，比如同是吹乐器，笛之音色为刚性，而箫之音色则为柔性是也。

(四)从音调之运用一方面看来，在西方只有抑扬两种音调，今试以＼号表示抑，以／号表示扬：先抑后扬者当为∨，先扬后抑者当为∧，其抑扬相间者为∨＼或／∨；此西方音调运用之形式也。至于中国音调，除抑扬之外，尚有所谓平声，此平声当用——表示之，故其音调运用起来，异常复杂。试用一/\三号记平、上、去三声，而用∧∨二号记上入、下入二声，则：

∧∧——＼，

——∧／—，

∧——／∧，

＼／∨——。

四句为唐诗一首之音节。(若单简一点，用〇代平，用×代仄，则此诗之音节为：

××〇〇×，

〇〇××〇，

×〇〇××，

×××〇〇。

即此一端，可知中国音调之复杂，非西方人士可以想见。盖一首诗或一首词之中，不用作谱，已包含有一定之音节，可以依法歌唱矣。

以上所讲四点均属于吾所主张的二元论(Duality——通译二元性、二重性)之一部。以外，中西音乐各有特色，兹特举数点如下：

(一)如上所述，中国曲调虽有二元，但其发展之倾向，则仍趋于"纵"的一方面。中国乐师每学得一曲之后，必喜将曲调略为改变，或加些花腔(即西乐所谓装饰音)，或加头尾数句，以期有所变化，不与其师所授者相同。故一首同名之乐曲，而人人奏法不同。

在西方乐曲，于作成曲调之后，必注意和声之结构，有许多曲调，在和声配好之后作成，且乐曲中之一部，许多单有和声而无曲调者，这是西方注重在和声的明证，而和声是讲究三个音以上同时发出之效果者，故西乐之特色可以说是注重“横”的一方面。

（二）关于拍子一项，西方乐曲，每曲必指定一种拍子（或二拍、或三拍、或六拍、或四拍），自首至尾，必照指定之拍子演奏（亦有中间改变一次者；至如近人C.Scott①作品中一曲兼用数种拍子者，系属例外）。至于中国乐曲则不然，每每于两三句之后即改变其拍子。比如某曲本为$\frac{7}{8}\frac{7}{8}\frac{6}{8}\frac{6}{8}\frac{7}{8}\frac{7}{8}\frac{6}{8}\frac{6}{8}$者，若硬改为一律用$\frac{4}{4}$拍子，岂非大谬。此等乐曲，中国人常称为散板，其实细细研究，并非散板，不过所用是一种混合拍子耳。

（三）最后从曲体（form）方面看来，中西音乐亦各有特色。西乐曲之组织每每注重于由几个音组织的动机（motive）或乐题（theme——今译主题），故解剖乐曲者，能注意此点去解剖，便不难知全曲之组织。至于中国乐曲则不然，吾人非用鸟瞰方法，将全曲看完，不能窥见该曲之奥妙。此层非拿出实例来，不足以证明，惜今日讲演时间有限，未能预备耳。

最后，来氏并主张中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出中国特有之和声配合法，方不至失去中国乐曲之特色。他说日本近年虽盛输入西乐，然其新作品，无一可以代表日本国民性者，此即纯然采用西方和声之铁证，深望吾国研究音乐者，不再蹈日本之覆辙，努力寻求本国固有之和声以整理、改造旧乐，并创作新派国乐云云。

来氏所讲第一部的（一）（二）两点和第二部的第一项均极有见地，唯对于乐器音色，音调运用，拍子与曲体四点，余以为尚有讨论之余地。吾国乐器音色虽然兼备刚柔两种，但西方乐器，亦决不能认为单有刚性音色，或单有柔性音色，曾研究过乐器学者，均可答复此问题，不待余之论辩。来氏谓中国一首诗或词，已具备有很好的音节，不必另为作谱亦可歌唱，盖单指吟哦而言；但吟哦与歌唱

不同，诗歌之音节佳者，均可吟哦，如欲歌唱，则非把歌词之意义表出不可，否则同用一种平仄音节之诗词，不知多少，而其所描写悲欢离合各种情节不同，若单依照一种平仄歌唱，断不能表达出各种情节，故平上去入四声，可以说是中国语言之特色，不能认平仄音节为歌词之适当曲调也。关于拍子一层，吾国乐曲所用除散板一类不计外，普通所用多为二进拍子（即一板三眼或一板一眼两种），三进拍子已极为罕见，混合拍子如来氏所举，容或有之，但当比三进拍子更为少用。唯古琴谱向不注明板眼（注明板眼者只有杨时百②编的一种），所以历代琴师鼓琴，多以意为之，遇有歌词之琴曲（如《归去来辞》等），多因词句之长短以为板眼，来氏谓中国古乐多用混合拍子或即指此类。但在吾国乐师，每每将此项乐曲并入散板一类，此为吾人将来整理国乐时须注意之一点。来氏又谓吾国乐曲之组织与西乐迥异，每欲解剖一曲，非遍观全曲不能得其要领，与西乐之注重乐题者不同。愚意以为吾国乐曲尚未经过名家之整理，致未能有系统之发达，故在西方人看来，未免难以捉摸。其实吾国乐曲结构，佳者仍有起承转收，仍有段落之分别，不过大套乐曲之组织与西乐之古体 suite 比较起来，虽其性质相同，而形式各异。唯近代西乐之新式 suite，其形式又何尝有一定？故谓中国乐曲均属于此种组织，亦不甚妥当也。

至于来氏最后谓中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜于中国音乐之和声，方不至失去吾国乐曲之本色一层，更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵，多不喜欢听三度音（尤其是大三度），而在西乐和声，大小调之三度音，均为不可缺者。关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意。其以理论为主科之同学，更须多解剖旧乐乐曲，将来便可证明吾国旧乐是否如来氏所说“多用混合拍子”。至于曲体之组织如何，一经解剖之后，更可明了一切，毋须加以辩论矣。

最后余尤愿吾校国乐组诸同学，多注力于乐理及和声、曲体等功课，盖欲改良旧乐，必先具有一种方案；欲作成此种方案，非借镜于西乐不可。但余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参

考耳。若单照旧法，专习一二种乐器，对于乐理，绝不过问，将来虽学成一器，亦不过一乐工耳，国乐诸君，其共勉之！

民国21年12月3日

---

* 本篇作于1932年12月3日，载于是年12月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第23至28期合刊。来维思（John Hazedel Levis）其人除见本文介绍外，其他情况不详。

① C.司各特（Charles Kennedy Scott, 1876～1965），英国合唱指挥、风琴家。

② 杨时百（1865～1933），名宗稷，字时百，号九嶷山人，湖南宁远人，为著名琴家。撰有《琴学丛书》43卷（1911年至1931年间陆续成书），其中所收32首琴曲均加有工尺谱和板眼。他还将《碣石调幽兰》文字谱率先译为减字谱，由此对传统琴谱的改进作了多方探索。

本校五周纪念感言*

本校成立以来不知不觉已过了五岁，在这五年中，同人同学虽然很努力奋斗，但至今还没有一个固定的校址，教吾们不能安心进行，实在是一件十分不痛快的事。到底我们为什么要办这个学校？开办之前有什么具体的计划？开办之后，历年经济状况怎么样？现在的设备及历年的成绩怎样？今后的希望怎样？等等，均值得在这里写出来，给大家看看。

一、设立的动机

吾国自古号称“礼乐之邦”，《礼记》说：“君子礼乐不可斯须去身！”又说：“移风易俗，莫善于乐”。乐的重要，不必赘言。不过在历史上由国家正式设立的音乐教育机关，除掉养成一班乐工供给皇帝娱乐的“教坊”之外，没有办过一所养成音乐专门人才的学校。民国9年我从欧洲回来之后，北京女子高等师范学校首先办一个音乐体操专修科，10年1月该校聘我做主任，就提议把音乐、体操分作两科；民国11年9月，又向北京大学提议，附设一间音乐传习所；民国14年北京国立美术专门学校改组艺术专门学校时，我又提议加设音乐系；同年北京女子师范大学改组为女子大学，音乐科仍旧继续存在。以上三个学校添设的音乐科，学生并不多（每处不过二三十人），不过已经从各该校的经费中，分去了一小部分，虽然各科的成绩还不算坏，但是在各校原有各科看来，总觉得新办的音乐科有点讨厌，一来把原有的经费分薄了，二来“音乐练习”是最吵

间最讨人厌的一桩事，所以我在北平办了七年音乐科，受尽不少不快的刺激。民国16年7月，国民政府将要成立①，同时北平九校快要关门②，我决意南来，向蔡先生提出一个要求，请他于大学院成立时，在上海创设一间音乐院，一来觉得音乐一门非独立设教不可，二来藉此也可以纪念大学院一下。果然蔡先生提出这个议案通过了，并即从10月起筹备，于11月27日成立，破天荒的国立音乐院，总算开幕了。

二、第一次的五年计划

讲到本校的计划，在民国9年底我曾向北京教育部提议要求办一间独立音乐专门学校，当时得了教育总长的同意，编好一个新预算（要求开办费35万元，常年经费15万元，学额定为200名），由教育部提交财政部。不料民国10年阁议议决，所有经费概照民国8年预算支付，财政部把这个音专新预算原封送回教育部，“音专”一梦，竟未实现。后来范静生③总长要我另编一个最低限度的新预算，我把原来的计划缩成到三分之一，但是还没抄好，范总长已经辞职。从此北京各校的经费一天比一天困难，原有的预算，尚且发不足，新预算更谈不到，所以我拟好的小预算，始终没有提出。

民国16年国民政府成立的时候，内地战事④还未停止，中央财政，更觉困难。我们有了上次的经验，不能再提出太大的计划，免致又落一个空，于是我把以前的整个计划，改为分年递加办法，就是每年招生50名，经常费每月3,000元，逐年递加，暂定招至第五年为止（第五年应有学生250名，每月经费15,000元）。这个小五年计划，轻而易举，希望政府容易实行，提出之后，果然得大学院批准，至于开办设备费与校址，政府亦答应于战事结束后即当筹划发给。

三、开办以来之经济状况

本校第一年预定的经费每月3,000元，但是开办时招生太迟，

以至第一学期不能招足50名，因此被政府扣去400元，改为2,600元，10月份领得的一个月经费，就作为开办费，到16年第二学期起招足学额，经费亦每月领到3,060元。17年度(即第二年)加招一班，要求大学院照预定计划，每月增加经费3,000元，但是政府只允加至5,000元，我们没法，只可把学额缩至80名，以期不超过预算。18年度以后，每年提出预算时，均要求政府照本校预定的五年计划逐年增加经费，不料一直到今年，还是未蒙核准，仍照17年度开支，并且20年度一年之内还欠发六个半月经费(20年10月、11月、12月份欠发三个月，15,000元；21年1月份欠六成3,000元，2、3两月欠发七成共7,000元，4、5、6三个月欠发五成共7,500元，合共欠发32,500元)，以至学校一切进行，异常困难。

四、设备情形与成绩

本校经费，从18年度以后，虽然丝毫没有增加，开办费虽然只领过2,600元，但是经同人极力的撙节，本校现在已有价值5,500余元的仪器及乐器，价值约6,000元的书谱，价值2,500余元的校具，学生学额已极力扩充到九十几名(照现在经费数目应只能收80名)，特别选科及补习班学生还不在内。至于学生的成绩，在这五年之内，已开过19次演奏会，5次纪念大会，3次学生音乐大会，两次歌乐会(内容可参看历次演奏会曲目统计表)。有一部分学生并且在市内各校担任功课，有一部分学生不等到毕业已应外省各校之聘请，离校服务去了。单就这两点观察，吾们的如何努力，社会需要人才之切迫，已可见一斑了。

五、现在的希望

在政府财政没有充分发展之前，我们现在的希望，亦并不很大，我们暂时只希望政府不久就注意到本校，并且希望教育部在它每月的工作报告里边，不久就有下列几项登出，就是：

1. 设法清理音专积欠(32,500元);

2. 拨给本校固定的校址;

3. 在最短期间内补发教育部规定的开办费60,000元;

4. 从21年度起实行本校预定的小五年计划;

5. 恢复国立音乐专科学校为独立学院,即"国立音乐院"的名称⑤。

我们因为还没有校舍,现在正进行募捐建筑费,所以更希望海内对于音乐热心的同胞们多多帮助我们,使本校校舍可以早日建筑起来,传教者学者都可以安心去教去学,音乐教育从此得以发展,那就真功德无量了!

最后对于学生的家长还有一个希望:假如你们打算把你们的子弟养成音乐专门家,最好于他们毕业初中时(15岁满),就教他们投考本校高中班,不要等到他们在别个高中毕业,然后希望考入本校的本科,这是很难办得到的。因为本校高中有许多功课,专为预备进本科而设的,所以普通高中的毕业生考入本校之后,关于音乐七八门功课,仍旧要从头再学二三年,方能进本科。在欧洲各国的音乐院,规定入学年龄甚严,凡在19岁以上的学生,即不许投考器乐班(如钢琴、小提琴等)了。对于音乐教育内行的父母,假如发现他们的儿女有音乐天才时,从10岁左右,就要给他们预备,往往在家学了几年然后进音乐院,许多音乐大家都是这样养成的。因音乐一道除理论、唱歌两门之外,别项乐器都须从小入手,方易成功。欧美人已经有了几百年的经验,才定出这种章程来,我们可以不必再去试验了。所以我希望未来的学生家长,不要把有音乐天才的儿女的宝贵时候耽搁,要提早把他们送来本校学习,那末将来成材就容易得多了。

---

* 本篇原载1933年出版的《国立音乐专科学校五周年纪念刊》。

① 指1927年7月以后,正酝酿成立南京"国民政府"(后于是年9月成立)。

② 指当时盘踞北平的奉系军阀政府以"合并"的名义,下令取消北平各校的艺术系科。

③ 范静生(1874~1934),名源廉,字静生,湖南湘阴人,曾任北洋政府内务总长、

教育总长等职。

④ 指1927年9月南京国民政府成立时，正进行宁汉、晋奉等新的军阀战争。

⑤ 1929年7、8月间，南京国民政府下令将“国立音乐院”降格，改称“国立音乐专科学校”(于是年9月正式更名)。这里所说“恢复”，即指要求恢复原来“国立音乐院”的地位与名称。此事后来未能实现。

为提倡词的解放者进一言*

自从曾今可①先生近日提倡词的解放以来，这两三个月间有好几位对于这问题发表了些意见。我们把那些意见分析一下，就知道他们的主张不外下列三种：

第一种，主张填词一定要有谱（要照词牌规定的句法、字数作成），但不必拘泥平仄，不必凑韵，要活用"死律"，要以新事物新情感入词，并可自由选用现代语。

第二种，亦主张必须要照词牌填词，要讲平仄，但不用古典和比较深奥陈腐的文言，应改用浅近文言或完全用白话。

第三种，主张完全不用旧词牌，不讲平仄，创作新词。

三种主张自然各有一部分的理由，但是同时亦各有一部分的误会。譬如为平民化为容易普及起见，词句当然不能用深奥陈腐的文言，新事物新情感当然可以入词，但是关于"典故"一点亦并非绝对不可用，因为在我国有许多著名的典故，未曾读过书的人，亦常晓得的，只要用典故者谨慎选择便无问题；假如想作成一首专门家的词或艺术的词，那么"典故"和"有艺术价值的词藻"更不能不用了。

至于把旧词牌的句法和字数认作乐谱，或把旧词牌每句规定的平仄认作乐谱，在音乐的立场看来，都是一种误会。在创作第一个词牌的人，所作第一首词也许用过乐谱，但是这个原来的词谱早已失掉了。后人作词至多不过照足词牌的句数字数与平仄填上，以为如此填法，便有音乐在其中。这是误认其词牌的平仄相间格式为乐谱，因此在报上发表了许多无谓的争论。虽然语音有平仄是我

国文字的特色,但某种平仄相间用法(比如仄仄平平平仄仄,平平仄仄仄平平之类),不过是一种谐和的音节,并不是乐谱。有许多悲欢离合不同性质的词句,可以用一种平仄相间法作成,但绝对不能用一种性质的音乐来制谱。因为"音乐"是表现情感的媒介物,同时也可以用来描写自然界现象的。制谱者依照词句的性质作成适当的音乐,不能预先作定一谱,听人家随便填上各种不同性质的词,都可以使用的。作词家假如明白这个道理,就可以不必死守旧词牌作词了。

张双红先生在他的《谱的解放》②一篇说得好,他说:"……古人当初创造'词'的时候,他们并没有什么'谱'来做依据,他们都是创作——自度腔;而后世的人,自己不会创作,只会依着古人的'谱'来填,依样葫芦的填。这样的相传下去,就变成非依照古人的'谱'便不得谓之'词'了。这并不是'词'的缚人,正是后世的文人在那里作茧自缚啊!"(中略)他又说:"其实'词'的得不到解放,也并不是研究'词'的人少的缘故,这是作'词'的人没有勇气来创作'自度腔'的缘故。中国文人的通病,便是把古人看作神圣一般,古人的作品,总以为是不错的。因此都驯服地情愿把自己的活泼的思想言辞,来受古人的'词'的束缚与限制。从此词人就变了词匠,灵活的'词'就变成死的'词'了。"(下略)

张君最末了说的那两句,我们虽然不敢断定个个词人都是词匠,与夫所有后人填的词都是死词,总之近代词人少却一种创作的勇气,已经是不可讳言。所以我们对于词家,有下列几点的希望:

一、旧词牌既然无曲谱之可考(纵使有曲谱,亦未必适用于填各种性质不同的词),就不必一定要照它的格式填词。与其解放一部分,何如完全创作?

二、既然知道旧词句的平仄格式不是乐谱,也就不必句句照足去填。但有一句声明,在四字以上的词句,所用的字总以平仄相间较合音节,全用平声或全用仄声五字以上的词句,读起来总觉得音节欠和谐。

三、作者如有意创作,而又想容易传播,那么最好多作新歌,

一面为文学界开一个新纪元，一面供给作曲家做制谱的对象。

四、至于歌词内容问题，要看歌词的性质和形式如何，不能一定。大约能谱的歌不外下列两大项：

甲、民歌。依它的性质来分类，有儿歌、晨歌、晚歌、宴会歌、各种季节歌、历史歌、军歌、战歌、爱国歌、学生歌、送别歌、挽歌、悲歌、恋歌、旅行歌、嘉礼歌、樵歌、摇船歌、猎歌、渔歌、农歌和工人之歌等等几十种之多；它的形式，为便于群众歌唱，最好照《诗经》国风的体裁，每篇分几章，每章少则几句，多则十几句（但各章的句数最好一律），可是不要句句字数一样，因为象五言排律或七言排律的诗，作起谱来，很难有变化，曲调如无变化，就觉得太单调了。民歌既然是为群众作的，那么歌词的内容，自然以少用典故，多用浅近文言或白话为最相宜。

乙、艺术歌。这名词是由西文 Art song 翻译成的，它的性质不外分抒情和叙事两种，从形式上看来是一篇长歌，可以分开几段，每段句数可以多少不同（非如民歌每章句数必要一律），词句里边除浅近文言外，典故和有艺术价值的词藻，均不妨并用。因为这种歌词已经属于专门歌的一类，能唱这种歌能看这种歌的人们，都应该有相当的文学知识了。

五、韵的问题。"韵"于歌词音节上极有关系。但一首歌不必限用平韵，亦不必限用仄韵，最好是平仄统用（如东、董、送三韵可以并用），并且一首歌可以换韵数次。

以上所举五点，都是我们最希望提倡词的解放诸君采用的。最后还有一言：古语说"移风易俗，莫善于乐"。其实音乐不过只有一半的力量，真要移风易俗，还要等词人诗人多创作新歌出来，给作曲的人去制谱，等制成歌谱之后，你们的歌词更加容易普及，岂不是比单独印专集更有效力吗？我国民气的柔弱不振，自然是因为国民教育没有办好；但是社会上缺乏一种雄壮的歌词和发扬蹈厉的音乐，也有很大的关系。这些责任，应该由诗人词人和作曲者各担负一半的。所以我极盼望海内诗人词人，尤其盼望提倡新诗和解放旧词诸君一齐起来共同合作，使吾国民气逐渐可以振起，岂不

是很愉快吗?

---

* 本篇原载1933年2月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第29至31期合刊。

① 曾今可(1901～1971),江西泰和人。1933年,在他主编的《新时代月刊》上提倡所谓"词的解放",该刊第4卷第1期(1933年2月)即为"词的解放运动专号"。

② 张双红其人不详。他的《谱的解放》一文,载于上述《新时代月刊》第4卷第1期。引文下着重点为萧友梅所加。

音乐的势力*

今天上海市教育局约兄弟到这里来播音演讲，讲题是《音乐的势力》。在未讲这个题目之前，先要把音乐的组织简单地说明一下。

谁都知道音乐是声音的美术或时间的美术，但不是随便一阵叮叮当当或大擂大打乱杂无章的声音，都可以叫做音乐，必定要有一定的节奏（rhythm），有相当的和音（harmony——今译和声）衬托着，配成一种抑扬得宜的曲调（melody），用适当的章法（即形式），加上各种表情（expression）表现出来，才算是真正的乐曲，才算是音乐。

那么看来音乐不外由"节奏"、"和声"、"曲调"三种原素组成，但是音乐的种类实际上不止三种。第一因为三种原素的配合法甚多，第二因为表情法各曲不同，在合奏的乐曲还有各种乐器的配合法不同，因而作出种种音色出来；尤其是近五百年的西方音乐，不独理论方面愈研究愈精，就是乐曲作法和演奏技术，也变化无穷，登峰造极。近代音乐的种类因此千变万化，无所不有，断非我们中国一千年来没有进步的音乐可以比得上的。

音乐的种类既然很多，并且每种有特殊的性质，有特殊的效用，譬如：

一、温柔恬静的音乐，可以安慰人的脑筋，教人听见容易安眠，摇篮曲就是属于这类；

二、快活的音乐，教人听见精神爽快，小孩听见常常活活泼泼地跳舞起来，这类乐曲西方更多，不能逐一列举；

三、雄壮的音乐，可以鼓起人的勇气，振起人的精神，象军队进行曲就是属于这类；

四、悲哀的音乐，教人听见发生悲感，甚至令人流泪，哀悼进行曲和 Elegie（悲歌）属于这类；

五、忧郁的音乐，听见教人沉闷；

六、喜悦的音乐，听见教人欢喜；

七、优美庄严的音乐，可以洗净人的杂思，提高思想的目标，可以使人的举动变成庄重的态度；

八、怨慕的音乐，可以表现人类怨慕的情绪；

九、音乐又可以治病或减轻病人的痛苦，欧战时各国伤兵医院，多备有特殊的音乐，教伤兵听见，减少他们的痛苦，在割症时亦有奏着音乐的；

十、近年欧洲法院亦有用音乐改造罪犯心理的试验，就是每天清早于一定的时间演奏一种特别音乐，教犯罪者静听，经过若干时间之后，自己忏悔，立意改过，期满出狱，改邪归正的人很不少。还有用音乐来辅助审判的：某处地方有一件谋杀案，犯人被捕之后，屡次审讯，不肯供认。判官因为找不得证据，又不能立刻判决，于是用音乐助审。把凶手关在一个光线阴暗的房间，半夜从隔壁放一种悲惨的音乐，并且带有一种悲惨的哭声，等这个犯人听过几天之后，再提出审讯，果然被音乐感动，良心发现，逐一供认。可见音乐的力量了。

还有一件最明显的，就是音乐的节奏可以指挥最大群众，可以统一整个民族的举动。

在西方于举行大会之前后常唱几首“会歌”，这种“会歌”的节奏都很鲜明，歌词亦十分得体，唱过之后增加许多合作的精神。群众受了这种歌曲的影响，好象物体被地球引力吸着，不知不觉要向同一个方向去。军队依着一定的节奏长期步行不觉疲倦，过千过万人唱着军歌一齐冲锋，不觉痛苦，就是这类的实例。

以上所讲的效力有明显的，有潜伏的，有立刻发生效力的，有慢慢才见功效的。笼统可以叫它做“音乐的势力”。

欧美各国对于音乐的势力早已晓得，所以政府、社会、学校、家庭各方面，到处都利用音乐来辅助他们的工作。他们对于音乐教育都很注意，除掉政府办的音乐院之外，私人捐出大笔款项设立音乐学校的也很多；对于有音乐天才的青年或有创作力的人们，也用尽各种方法来鼓励，或用国奖、罗马奖、头奖、二奖及各种学位等等名誉奖励，或用金钱奖励。法国、比国的教育部叫"科学美术部"，就是表示美术与科学并重的意思。俄国政府近年并且设立"乐部"①，德国政府亦设立"全国音乐局"，专管音乐教育和关于音乐的工作，可见他们的如何努力了。我们中国从前并不是不知道音乐势力的伟大，古书所谓"移风易俗，莫善于乐"，就是这个意思。周朝、唐朝都看得音乐很重，那两朝在我们历史上不是最强盛的时代吗？这就是最显明的证据，谁也不能否认的。到后来逐渐不注意音乐，或简直不把音乐当作一回事，听它自生自灭，所以坏的音乐一天一天的加多，而好的音乐就逐渐减少。好象有一块田地，本来是种稻的，现在地主不注意种稻，听它随便生草，野草一天比一天长得多，就把稻米的地位占满，叫它没有立足之地。这就是一个顶好的例子。现在还不赶紧把坏的音乐——淫词淫曲——去掉，把好的音乐介绍进来替代它，将来全国人的精神就很难有改造的希望。因为音乐的势力很大，不独好的音乐有伟大的势力，坏的音乐也有很大的势力：听惯悲曲的人们很少有快乐的精神的，听惯慢板音乐的人们很少有活泼的精神的，听惯颓废音乐的人们很难有振作精神的，听惯淫邪音乐的人们不会有高尚思想和光明磊落态度的，听惯节奏不鲜明和散板音乐的人们不会有合作精神的。这样看来，音乐的恶势力，可怕得很！我们中国全国现在到处都有这种恶势力盘踞着。我们政府如果不马上设法把它们消灭，不马上整顿音乐教育，国民精神断难有振作的希望，全国人断难有合作的可能。

所以，第一我希望政府赶快派音乐专家去检查全国流行的音乐，认为有伤风化和有颓废性或消极性的音乐，马上禁止演奏和印行，一方面改良学校的音乐功课，一方面检定音乐师资，鼓励创作发扬蹈厉的新歌新曲，注意音乐专门教育。第二我希望社会上有

财力而对于音乐有兴趣的人们，最好尽力捐款出来提倡音乐教育或奖励音乐学生，以补助政府的不足；各无线电播音台顶好请音乐专家替你们选购一批好的唱片，以备随时播音，逐渐把听众的精神改变过来；做父母的假如发见你们的小孩有音乐天才时，就要趁早请人教他学音乐，或把他送到音乐学堂去，因为近代音乐技术一天进步一天，有许多乐曲的技术很难，非从小学起很难学得成功的。欧洲许多音乐大家都是从小就学起。假如我们希望中国将来产生一批大音乐家，可不能不请求你们帮忙了。

最后我顺便介绍一件事，就是：上海本埠法租界霞飞路140号法文协会的广播电台(Alliance Française Station Radiophonique)，每天有三次音乐播音：第一次午后12点半到2点，第二次6点半到8点，第三次9点到10点半。这三次播音的节目，最好是第三次，有许多很难听得到的音乐，但是比较程度略为高些；第一、第二两次的节目比较略为浅一点，可惜有时还掺杂一些jazz音乐(西乐中的不良好者)，不过平均比较别个电台的节目已经好得多了。第三次的播音节目单，每星期日有印成的分送各处，可以写信去要。法国电台的波长是214.2公尺，周波数是1400。诸位若是喜欢听好的西乐，不妨常听听这个电台第三次的节目。

---

* 本篇文题下原署"22年11月15日上海教育局假大中华电台举办通俗学术播音演讲原稿"，即由作者于1933年11月15日亲自播讲；后刊于1934年3月31日出版的《音乐教育》第2卷第3期，并同刊于4月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第2期，文题旁注："转载不禁"。

① 指苏联于1917年11月委任卢那察尔斯基主持教育人民委员部，下设有"音乐分部"，管理音乐教育和有关音乐事务。

高中立著《声乐研究法》序*

我国古时亦尚歌讴，自《书经》载"虞廷喜起"之歌后，而国风雅颂，无不能播为声音。至古之善歌者，载记所留如瓠梁，秦青，韩娥，绛树，赵琰，许永新等，莫不技术超绝，名盛一时，惜其法不传于后世。

近代戏院所唱，自吾人听之知所用皆假嗓也。且以成年男子强唱女声，尤乖雅善。教者学者，竟不知练习运用其天赋歌喉，此等讹误，辗转相传，习非成是，未有改善，亦可叹矣。

近三十年，学生始设乐歌一科，唯教者既非专攻声乐出身，学校当局又多漠视此课，故学校唱歌亦不过徒具虚名。

反观西方歌学，早已有系统的研究，5世纪时教皇 Hilarius① 已在罗马设立唱歌学校；8世纪末 Metz(梅斯，今法属)及 St. Gallen (圣加仑，瑞士属)第一间唱歌学校完全以罗马歌校为模范；12世纪时，最著名之唱歌学校有三：一在罗马，一在巴黎，一在Cambrai (康布雷，法国东北)，而其教法仍以罗马教皇设立者为最佳。意大利派唱法之基础已定于此时，其后各地陆续设立音乐院，唱歌之法亦日以改善，故至今西方唱歌者，莫不以意大利派为依归。

自耶稣教输入中国以来，教堂及教会设立之学校，始有合唱赞美诗之练习，其初虽由西人指导，然学者亦不过随声附和而已，于练声之法，固未尝有所领会也。至最近十年留学外国者，始有数人专攻声乐，然返国后，多忙于教课，无暇编著，故"唱歌法"一书，至今尚付阙如。

高中立先生于1930年毕业大阪音乐专门学校声乐本科，即在

日本京都女子音乐院教授声乐。兹以其历年研究所得,编成《声乐研究法》一书,都十余万言,分23章,32节,举凡关于发音,呼吸,练声,表情,错误矫正及声带卫生之法无不备载。取材既丰富,说明亦详尽,诚不愧为关于声乐之空前著作,不独有志学歌者宜以为参考,即教授声乐者亦宜珍之。

抑更又言者,高君原籍朝鲜全罗南道济州岛人。今其著作,不用高丽文发表而用汉文,则高君之意在助进吾国之文化可知矣。故余不独对于高君之孜孜研究实所钦佩,而更有深表谢意之一感念也。故乐为叙所著,而不敢以不文辞。

中华民国22年12月　萧友梅

---

* 本篇作于1933年12月,先期发表于1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期,后收入高中立(见本文介绍)著《声乐研究法》(1936年5月商务印书馆初版)一书。今据两种刊本对勘校录。

① 历史上有两个知名的Hilarius(伊拉里于斯):一为中世纪法国昂热地方的诗人和漫游学者;一为Saint Hilary,亦称Hilary of Poitiers Saint(奚拉里[普瓦蒂埃的],约315～约367),高卢人,为基督教教义师,最早的赞美诗作家。此处所指何人不详。

欧美音乐专门教育机关概略*

关于音乐和音乐教育的重要，在我国古代史书就已经说过许多，凡读过《周礼》和《礼记》的人们，都应该知道的，不必在这里反复申述。但是周朝的"成均"(大学的一院，以教音乐为主)，教的音乐是怎么样的，早已无从稽考；唐朝所设的"教坊"，也不过养成一班乐工，供给皇帝娱乐而已，对于音乐本身，并没有彻底的或科学的研究；到南宋绍兴年间，连这种"教坊"都完全停办了。从此以后差不多一千年，未曾有人提议过把音乐学校当作一种专门学校来办。民国9年我从欧洲回国之后，曾向北京女子高等师范学校、北京大学及国立艺术专门学校提议，先后设立音乐科或音乐传习所，但还不能算一个独立音乐教育机关；到民国16年国民政府在南京成立，大学院长蔡元培先生在上海创设的"国立音乐院"，才是一个正式音乐专门学校，足见政府对于音乐教育并非无人提倡。可惜有教育实权的诸公，知道近代欧美音乐专门教育情形的还是太少，所以国立音乐院成立不到两年之后，又改组为音乐专科学校，不能照最初核准的预算逐渐增加，反把地位降低一等，这就可以证明对于音乐专门教育，近来尚未容易多得实在内行的人。所以这篇文章的目的，就是想把欧美音乐专门教育机关的沿革概况，略为说一说，一来可以给教育当局参考，又可以证明欧洲音乐教育不独不因欧战而缩小范围，并且大战之后扩大规模，提高地位；就是学音乐的或爱好音乐的人们，对于"音乐教育"这个题目，也应该有特殊的兴趣吧。

(A) 音乐专门教育机关的种种名称

讲到欧美音乐专门教育机关的名称，最初用的是"conservatorio"，这是意大利语(英语的 consevatory，法语的 conservatoire，德语的 Konservatorium，都是从意语而来)，原文本来只有"保存所""养成所"或"孤儿院"的意义，后来因为某处的孤儿院选出有音乐天才的儿童，专教他们音乐，这项工作逐渐发达起来，那家 conservatorio 就变成了"音乐院"。但是以后的意大利音乐教育机关，不单叫"conservatorio"，亦有叫"liceo di musicale"(译为高等音乐学校——通译音乐学校)，"collegio di musica"(译为音乐专门学校——通译音乐专科学校)，"Instituto musica"(译为音乐研究所)的；英、美的音乐教育机关亦有叫"academy of music"或"college of music"(译为音乐专门学校——通译音乐学校、音乐专科学校)的，并且有好几家大学设立音乐分科，授与音乐学士(Mus. B.)和音乐博士(Mus. D.)学位；至于德国，除掉许多"音乐院"之外，还有叫"Hochschule der Musik"的(译为音乐大学——或译高等音乐学校、音乐专科学校)，就是把音乐学术提高和单科大学一样，但是没有音乐学位。有好几家大学在哲科大学里亦有音乐系的设立，毕业论文研究音乐科学的，考得的学位仍是哲学博士(Dr. Phil.)。总之，欧美各国的音乐教育机关名称，仍以"音乐院"为多。现在把各国音乐院的沿革及大概情形分说如下：

(B) 意大利的音乐院

(一) 1537 年在 Napoli(那波利)设立的 Conservatorio Santa Maria di Loreto，是意大利第一间音乐院，专选收有音乐天才的儿童，教以音乐。此外，16 世纪时还存在的还有三间，就是：(a) Della Pietá de' Turchini，(b) Dei Poveri di Ghesü Cristo，与(c) Di Sant' Onofrio，都在 Napoli，性质完全同第一间一样，这四间音乐

院在意大利(亦可以说在欧洲)算最古的。1744年,Conservatorio dé Poveri di Gesü Cristo 停办,所有学生归并于 Santa Maria di Loreto 及 Sant' Onofrio 两院,于是只剩三间。到1808年,这三间音乐院又奉意王 Murat①之命,合并为一校,改名 Collegio Reale di Musica(译名国立音乐学校),后来(1827年?)又改名 Real Conservatori San Pietro a Maiella(译为国立圣彼得音乐院——今译马耶拉国立圣·彼得罗音乐学院)。有名的乐正兼钢琴家 G. Martucci② 于1902年曾任该院院长。学生分寄宿生及通学生两种,入学年龄的限制由12岁到23岁。该院有大宗的产业,所以能够有70个免费学额。

(二) 在 Venezia(威尼斯)办理最早的音乐学院,不叫 conservatorio,而叫 ospedàle(即英文 hotel,亦可译为"院"字),并且有四家,就是:(a)Della Pietá(慈善所),(b) Dei Mendicanti(贫儿院),(c)Degl' Incurabili(教养院),(d)San Giovannie Paolo(圣·约翰·保罗[音乐学校])。四间都是女校。现在 Venezia 的主要音乐院叫 Liceo Musicale Benedetto Marcello(马尔切洛音乐学校),1877年起改为市立。这个学校的组织同德国的音乐院一样,学生一律通学,免费学额甚少。

(三) 在 Palermo(巴勒莫)还有一间办理较早的国立音乐院 Regio Conservatorio di Musica,1615年开办时原名 Conservatorio Buon Pastore(耶稣济贫院),1737年改名 Collegio di Musica,现在叫 Conservatorio di Musica V.Bellini(译为彼利尼音乐院——今译贝利尼音乐院)。以上三间音乐院算是历史最长的。近百年来意大利各都市还设立了许多音乐院,现在把最重要的十几间写在下边:

(四) 在 Bologna(波伦亚)的 Liceo Musicale Rossini (译为罗西尼高等音乐学校,是1864年由Liceo Filarmonico(爱乐学校,1804年设立的)改组的市立学校,学生一律免费,但不寄宿。这个学校的图书馆,是音乐家 G. B. Martini 和 G. Gaspari③ 两人捐赠的,所藏书谱极有价值(著名钢琴家 Bruno Mugellini 和 F. B. Busoni④ 曾任该校校长)。

（五）在 Milano（米兰）的 Regio Conservatorio di Musica（译为密兰国立音乐院——今译米兰国立音乐院），是1807年 Eugen Beauharnais⑤ 创办的，有免费学额二十四个（均是寄宿生），1850年改组之后停办宿舍。

（六）在 Genua（热那亚）的 Civio Instituto di Musica（市立音乐研究所），创办在1829年。

（七）在 Florenz 的 Regio Instituto Musicale（国立音乐研究所），是1814年设立的。1860年改组之后，1862年重行开学，政府发给经费甚多。

（八）在 Turin（都灵）的 Liceo Musicale Giuseppe Verdi（费而的高等音乐学校——今译威尔第音乐学校），1865年创办时规模甚小，逐渐发展改为市立，学生一律免费。

（九）在 Pesaro（佩扎罗）的 Liceo Musicale Rossini（罗西尼高等音乐学校），是大歌剧作曲家罗西尼捐助遗产2,300,000 Lira（里拉，约合华币920,000元）设立的。罗氏1792年生在意大利 Pesaro，1868年死在巴黎。这个学校为纪念他，特意在 Pesaro 办理，1883年才正式成立。1895到1903年由著名歌剧作曲家 Mascagni⑥担任校长职务，学生一律免费。

（十）在 Padua（帕多瓦）的 Liceo Musicale（帕都阿高等音乐学校——今译帕多瓦高等音乐学校）是市立性质。

（十一）在 Perugia（佩鲁贾）有 Liceo Musicale Morlacchi（莫勒奇高等音乐学校——今译穆尔拉基音乐学校）。

（十二）在 Lucca（卢卡）有 Liceo Musicale Pacini（柏奇尼高等音乐学校——今译帕奇尼音乐学校）。

（十三）在 Parma（帕尔马）的 Regio Conservatorio di Musica（帕路马国立音乐院——今译帕尔马国立音乐院）是1888年创办的。

（十四）罗马的 Caecilien Academie（车奇里学院——通译塞西莉亚学院）亦附设一间 Liceo musicale（高等音乐学校），1869年开办，1877年由罗马市拨给经费扩大规模，1919年再由国库补助。

（十五）在 Ferrara（弗拉拉）的 Instituto Musicale Frescobaldi（费勒斯可巴路底音乐研究所——今译弗雷斯科巴尔迪音乐研究所）是一个教授管弦乐队的学校。

（十六）在 Novara（诺瓦拉）的 Brera（布雷拉）音乐研究所，是 1858 年设立的。

（十七）在 Trieste（的里雅斯特）成立的音乐研究所，是 1903 年设立的，均值得在这里一并写出来。

关于意大利音乐院详细情形，可以参看 E. d'Harcourt⑦ 著的«La Musique Actuelle en Italie»（«当代意大利音乐»，1907 年出版）。

(C) 法国的音乐院

（一）除掉意大利音乐院之外，创办最早的是法国巴黎的 Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation（«国立音乐与朗诵学院»），直译为"音乐与朗诵院"，意译为"戏剧音乐院"。本来戏剧两字不能包含歌剧，而朗诵（déclamation）一科可以算是话剧、歌剧的最主要科目，所以法人不用"戏剧"两字称呼该院，而兼用"音乐"和"朗诵"两语，取其实事求是。这个音乐院在 1784 年创办，原名叫 Ecole Royàle de Chant et de Dclamation（译为巴黎王立歌唱及朗诵学校——通译皇家声乐及朗诵学校），专养成歌剧艺人的；1793 年扩大规模，改名 Institut National de Musique（译为国立音乐院），1795 年以后才用现在的名字，但是一般人士还是叫它做"巴黎国立音乐院"。（1795 年有一件很可注意的事，就是为把 clairnet 这个乐器输入军乐队用，那年单独为教授这个乐器特别聘请了十二位教员）。1910 年才搬到巴黎马得立路十四号（Rue de Madrid——今译马德里路）一个寺院的旧址。

这个音乐院的组织最宏伟，名誉极佳，法国第一流的音乐家以在这里担任教授为最荣誉的一椿事。自从设立以来，历任院长如：Sarratte⑧ (1795)，Perne⑨ (1815)，Cherubini⑩ (1822)，Auber⑪

(1842), S. Daniel[12] (1871), Ambroise Thomas[13] (1871), Théodore Dubois[14] (1896), Gabriel Fauré[15] (1905), Henri Rabaud[16] (1920)等，都是乐界知名之士。图书馆所藏的音乐书谱亦异常丰富，因此图书馆主任一席，向来亦由专家担任，著名法国作曲家 Berlioz 从 1852 年到 1869 年也曾担任这个职务。

该院的教务委员会(Comité des études——或译审查委员会)是由最有名的教授及特别委员组成，编定教授的程序，对于每门功课均极细心地规定好一种的课本或教授法。学生有修了一门或毕业全科资格的，才可参加一种比赛考试(concours——今译会考)，这种比赛考试委员会的组织，由院长担任主席，其他各委员多半聘请校外乐界名流(不一定是本院教授)，各班的级任教员有出席的权利，而无给分数的权利。所以参加这种比赛考试的学生，假如没有十分把握，就很难考得及格。比赛考试的分数分头奖(premier prix)，二奖(Second Prix——通译二等奖)及记名奖(accessit——或译奖状)三种。非得过头奖者不许进研究科或专家养成科(le cours de virtuosité——通译专家科、大师班)；未考得记名奖者，不能参加第二次比赛或不能正式毕业。此外还有关于作曲的奖励三种，就是：(1) 国奖，(2) 大罗马奖(Grand Prix de Rome——通译罗马大奖)，(3) 三年期限的留学意大利奖金。凡领得第三种奖金者，在三年之内，随时要作成报告，并将新作品送交巴黎研究院审查。有这种的组织和严格的比赛考试与种种奖励，所以能够人才辈出，而得到乐界最高学府的地位。至于学生的入学年令也限制甚严，学乐器的要在九岁以上二十岁以下，学唱歌及理论的年龄限制较宽，但是最大亦不得过二十六岁。学生入学之后，在三年之内假如连一个记名奖(accessit)都考不得，只有自动退学。学校绝不希望多留进步太慢的学生，把宝贵的学额占住，使有天才的候补者不能进来。有这样严格的章程，所以能够把不甚努力、成绩较差的学生逐渐淘汰去，因此产出的人才(指考得头、二奖的)可以说全是优秀分子。巴黎音乐院能在世界各音乐院中占第一个位置全在于此。他们对于外国学生一律收录，不过有一定的限制，听

说每班设外国学额两名；所谓每班，指每个教授所担任的一班，不是以一系为一班（假如有二十位教授，那么外国学额就有四十名）。但是这些学额不一定要补满，假如外国学生投考的不够程度，那么宁可空着，亦不勉强补上，这一点外国人应该知道的。

（二）各省的国立音乐院分院（法文叫 ecole succursale——通译分校），设立在法国各省较大的省会，譬如. 1.Lille（里尔），2. Toulouse（图卢兹），3.Dijon（第戎），4.Nantes（南特），5.Lyon（里昂），6.Tancy（唐西），7.Rennes（雷恩），8.Roubaix（鲁贝），9. Perpignan（佩皮尼扬），10.Boulogne-Sur-Mer（滨海布洛涅），11. Douai（杜埃），12.Montpellier（蒙彼利埃），13.Nimes（尼姆），14. Saint-Étienne（圣艾蒂安），15.Valenciennes（瓦朗谢纳）。各省城都有一间分院，规模虽然不如巴黎本院的大，但有好几间亦得到相当的地位。

（三）此外还有许多市立音乐院，其中在 Strassburg 的那一间比较最有名。关于法国国立音乐院的记载，可以参看 Constantin Pierre[17] 著的《Le Conservatoire Nationale de Musique et de Declamation, Documents Historiques et Administratifs》（《国立音乐与朗诵学院，历史与行政文献》）。

（四）巴黎还有一个著名的音乐学校，就是1858年 Niedermeyer[18]创办的 Ecole de Musique Classique et Religieuse（译为雅乐学校——通译古典与宗教音乐学校）。这个学校是1817年由 Choron[19]创办（到1848年已停闭了）的"寺院音乐学校"（亦可以说是风琴师学校）的后身。1858年经 Niedermeyer 恢复改组之后，现今还在 Issy-les-Moulineaux（Seine[20]），但是已经不及 Schola Cantorum（圣咏学院）的重要了。

（五）Schola Cantorum 是 1896 年 Bordes[21]，Guilmant[22] 及 Vincent d'Indy[23] 三个人创办的，起初不过是一种教授宗教歌曲的学校，后来经过一番的改革，就变成了高等音乐学校（参看 V. d'Indy 的《La Schola Cantorum, Son Historie Depuissa Fondation Jusque》［《圣咏学院，她自创办以来的历史》］，1925）。

这个音乐学校的目的在养成音乐艺人(artist——今译艺术家、美术家),而不注重养成音乐专家(virtuoso——通译大师、巨匠);对于毕业本科者,只发给毕业证书而不举行比赛考试,亦无给奖的制度。此外:

(六) 在巴黎比较有名的音乐院, 还有: 1.Ecole Normale de Musique de Paris(巴黎音乐师范学校, 1919 年成立的); 2.Ecole de Chant Choral(合唱学校); 3.Institut Gregorian(古礼歌里学院——今译格里高利学院); 4.Conservatoire Rameau(拉摩音乐院——今译拉莫音乐院)四校。

(七) 其他法国各市: 1.Aix(艾克斯); 2.Amiens(亚眠); 3. Angouleme(昂古莱姆); 4.Bayonne(巴荣纳); 5.Caen(卡昂); 6. Cette(塞特); 7.Chambéry(尚贝里); 8.Moulins(穆兰); 9.Saint-Omer(圣奥梅尔); 还有较大的音乐学校。

(D) 奥国的音乐院

奥国第一家音乐院是前奥匈联邦乐友社所创办的。乐友社(德名 Gesellschaft der Musikfreunde——通译音乐之友社)是 1812 年国立戏院秘书 L.Von Sonnleithner[24]与 Fanny Von Arnstein[25]女士二人发起的一个协社, 专以培养音乐为目的。他们初次(1817 年)在维也纳(奥京 Vienna)办的音乐院, 不过是一个歌唱学校, 1819 年加设小提琴科, 1821 年大加扩充, 才办成一个真正的音乐院。1909 年起改为国立, 改名"K. K. Akademie fuer Musik und Darstellende Kunst"(译为奥匈联邦共立音乐与造型美术院——今译奥匈联邦共立音乐与表演艺术学院)。奥国教育部的艺术委员会即设在该院内。1910 年在奥京附近 Klosterneuburg(克洛斯特新堡)地方设一分院, 专授寺院音乐。历任教授中, 如: J. Böhm[26] Marchesi[27]夫人, Anton Bruckner,[28] Rob. Fuchs[29], Ševčik[30] 等, 都是世界上有名的技术家或作曲家。所以该院在世界上音乐院中能够得到重要的地位。

此外在维也纳还有几个有名的私立音乐学校，现在一并写在下边：1.Das Neue Wienen Konservatorium(新维也纳音乐院)；2.Das Konservatorium fuer Musik und Dramatische Künst(音乐戏剧院——今译音乐与戏剧艺术学院)；3.Horáksche Musikschule(何勒兄弟私立音乐学校——今译霍勒音乐学校)。

(E) 捷克的音乐院

捷克京城帕勒(Prage——今译布拉格)的国立音乐院，在历史上也算开办较早的(1811年)一个。欧战之前，捷克一国还属奥国领土的一部，这个学校自然受奥国的管辖；1918年以后，才完全归捷克政府所有。它的组织和设备亦很完善。器乐、歌乐及理论各科之外，还有宗教、德文法、地理、历史、数学、书法等科目，高级生还有文体论、神话学、诗韵学、美学、音乐史及法文、意文等必修科。器乐一科包含乐队用各种乐器。单独有一点和别校不同，就是对于外国学生征收较高的学费。有名的捷克作曲家Dvořák(德沃夏克)和V. Novák[31]也曾担任过该院的院长。

1919年由R. F. Prochazka[32]主席，专为留捷德籍学生另在捷京组织一间Akademie fuer Musik und Darstellende Kunst(音乐与造型美术院，即德国人音乐院——今译音乐与表演艺术学院)，1920年9月正式开学。即此一端可见德国人研究音乐艺术都有一种独立的精神。

(F) 德国的音乐院

(一)柏林的国立艺术研究院(Die Staatliche Akademie der Künste)是德国音乐和造型美术的最高学府，由一个国立美术大学(Die Staatliche Akademische Hochschule fuer Künst)和一个国立音乐大学(Die Staatliche Akademische Hochschule fuer Musik)组成的，各有独立的经费和独立的组织。音乐大学分三个学院：

第一个是教堂乐院(原名 Königliche Institut fuer Kirchen Musik——今译皇家教会音乐院)，办理最早(1822年)，1922年改组之后改名“国立教堂音乐与学校音乐学院”，德名 Staatliche Akademie fuer Kirchen und Schulmusik，学生约有一百五十人。这个学院的目的，在养成高中以上各校的音乐教员和新旧教堂需用的风琴师及歌队指挥。修业期限：学校音乐科八个学期，教堂音乐科六个学期。从第五个学期起，加授学校音乐教授法或宗教仪式学等科目，并附设音乐教员与教堂乐师补习班及民众音乐训练班、少年音乐训练班(Kurse fuer Volks und Jugend Musikpflege——通译民众与青年音乐训练班)。

第二个是作曲学院(德名 Die Akademischen Meisterschule fuer Musikalische Komposition)，亦可以说是作曲研究所，1833年成立的，春秋两季招收新生，凡对于作曲向有研究的都可以投考。投考者经该院录取之后，只须付注册费几十个马克，可以在该院导师指导之下，有三年研究的机会，不用再交学费。学生如得各导师的同意，并且可以同时跟几位导师研究。但经本班导师认为无进步时，于学期末可以教学生退出，另就别位导师研究。研究的作品经导师认为有用管弦乐队及歌队试演的必要时，即委托该生向音乐大学的指挥说明新作品的要点。这种新作品的演奏，或单在校内举行，或完全公开。经过这种演奏之后，结果良好时，该研究生便有候补领奖的资格。作曲学院得教育部长及主席导师的同意，每三年可举行比赛考试一次，决定给奖。参加这种比赛考试的研究生，至少须有整套 symphony，或大套的器乐作品，或 cantata(性质雅俗均可)七八套提出，方够资格。这种作品由国立艺术院评议会会员及音乐大会董事会董事(校外及外国专家各半)组织委员会评阅，多数投票决定之后，由艺术研究院长给奖。有这样严格的评定，所以得奖者极少；曾经得奖的作品，在乐艺上就很有价值。

第三个学院是音乐大学的本部，用本身的名字(Die Staatliche Akademishe Hochschule fuer Musik)，专教授实用的音乐理论和技术。这院成立比较迟些，1869年初次开院时，小提琴大家J.

Joachim 任院长，只设小提琴、大提琴（cello）、钢琴三科，以后风琴科（1871），歌乐科、管乐科、低音提琴班（1872）、大合唱班（1873）相继设立。1909 年 Kretzschmar㉝ 就任院长之后，还添设一个歌剧科（每周在舞台上练习两次，均有管弦乐队伴奏），一个 Cembalo 伴奏班，和“节奏体操”（Rhythmische Gymnastik，或译名“节奏运动”）；欧战后，1925 年再添设一个音乐教育研究所（Seminar fuer Musikerziehung——今译音乐教育研究班）和一个国立戏剧科（Staatliche Schauspielschule——今译国立戏剧学院）。德国政府不独不因为欧战而缩小范围或归并停办，反而扩大预算增设科目，可见德国人的重视音乐教育了。最近音乐大学分作四系：（1）理论作曲系，（2）歌乐系，（3）乐队乐器系，（4）钢琴风琴系。各系主任都是第一流乐界巨子。入学考试标准甚高，故学生人数并不多，约四百人左右。该院所设科系最多，已经成了全校的重心，所以早已把本院改为第一院，或简直叫它做柏林“国立音乐大学”，而办理最早的教堂音乐及学校音乐学院改为第三院，院址在 Charlottenberg（夏洛滕堡）2.的Hardenbergstr.㉞（哈登贝格街）3 号，第一院和第二院院址都在 Charlottenberg 2.Fasanenstr.（法泽纳街）1 号。

（二）私立的柏林音乐院办理最早的是 1850 年 A. B. Marx㉟，Th. Kullak 和 J. Stern㊱ 三位教授创设的一间。Kullk（1855）和 Marx（1857）教授后来与该院脱离关系，改由 Stern 教授一人独办，改名 Stern'sche Konservatorium der Musik（史田音乐院——今译施特恩音乐院），一直到现在还很有名誉。乐界名人如：Hans Von Bülow, Bussler㊲, Ehrlich㊳, H. Barth㊴, A. Krug㊵, Gustav Holländer㊶ 都曾在该院担任过教授。Th. Kullak 教授于 1885 年与该院脱离关系之后，又独自开办一间叫“Neue Akademie der Tonkunst（新音艺专门学校——今译新音乐艺术研究院），规模比较史田音乐院更大，学生有千人之多，教员亦几及一百人。这个学校以教授钢琴为中心。可惜于 1890 年，Franz Kullak㊷（创办者的儿子）忽然把它停办了。

（三）Klindworth-Scharwenka Konservatorium（克林德沃

特-沙尔文卡音乐院)是1881年由Xaver Scharwenka㊸所创设，1893年和Klindworth㊹1883年创办的钢琴学校(Klavier Schule)联合起来，做一个音乐院的。这个音乐院在柏林亦颇有盛名。

此外，柏林还有许多私立音乐院，其中一部分颇有相当的地位，这里暂不细述。

(四)莱比锡国立音乐院(Landes Konservatorium der Musik zu Leipzig)是自由派作曲家Mendelssohn于1843年所创办，初办时自然是私立性质，1876年改为王立，德国革命㊺后，1927年才改为国立，在德国音乐院当中占第一个地位，有几十年之久。开办时，Mendelssohn自任院长，经过三任院长之后，1921年起由评议会决定学校方针，由董事会中一人执行。在Röntsch㊻院长任内，并且有教务长一职(Reinecke㊼和Nikisch㊽都担任过)，1906年改为临时教务会议主席，1921年改为评议会，各系主任为当然评议员。该院分理论作曲、钢琴风琴、乐队乐器及声乐四系，与歌剧一科。历任教授如Mendelssohn院长，Schumann，Hauptmann㊾，E. Richter㊿，Hiller[51]，Gade[52]，Moscheles，Reinecke，Jadassohn，Kretzschmar，Schreck[53]，Max Reger[54]，Hans Sittr[55]．都是音乐大家。毕业生中最著名者如：Fr. Holstein[56]，Ed.Grieg(格里格)，A. Sullivan[57]，A. Wilhelmj[58]，J. Svendsen，[59] Hans Huber[60]，Felix Weingartner[61]等，亦都是近代有名的音乐专家。有这种的成绩，所以世界各国音乐学生，不远千里来学者很多。1913年当我在该院学习时，男女同学有九百多人，其中外国人(不同国籍者二十六国)占了三分之一，可以知道它的盛况了。

(五)莱茵音乐大学(Rheinische Musikhochschule)，原名克伦音乐院(Das Konservatorium zu Köln——今译科隆音乐院)，是1850年由莱茵河旁的大都会Köln市设立的，欧战后1925年扩大规模，由国库补助，改为莱茵音乐大学。此外，克伦市还有一间市立莱茵音乐学校(Rheinische Musikschule)。

(六)杜列士典戏剧音乐院(Dresdener Konservatorium fuer Musik und Theather——今译德累斯顿音乐戏剧学院)，原名杜

列士典王立音乐院，是 1856 年 Tröstler[62]创办的，1890 年由 Eugen Krantz[63] 承办，现在还是属于 K. 的承继人所有，由各系主任组织校务委员会管理校务。设器乐系、歌剧系、戏剧系及师范系。该校设在索逊邦——(Sachsen——今译萨克森)的首府(Dresden)。

(七)韦忝伯音乐大学（Württemberger Hochschule fuer Musik——通译符腾堡高等音乐学校)原名 Stuttgart(斯图加特)音乐院 (Stuttgart 是 Wüerttemberg 邦的首府)，是 1856 年 L. Stark[64]、J. Faisst[65]、Lebert[66]、Laiblin[67]、Brahmann 与 Speidel 六人创办的。从 1896 年改组为王立音乐院(Königliches Konservatorium——通译皇家音乐院)，欧战后，1921 年改组为音乐大学。该校的钢琴系名盛一时。

(八)珉县音乐大学(Hochschule fuer Musik zu München——今译慕尼黑高等音乐学校)原名珉县音乐院，1846 年 Franz Hauser[69] 创设的。1867 年，经过 Hans von Bülow 改组之后，1874 年由巴洼利亚邦(Bavaria——今译巴伐里亚)教育部管理，改名王立音乐院，分钢琴、理论、乐队、声乐四系，各设主任监督教务，1892 年改名 Akademie der Tonkunst(音艺院——今译音乐院或音乐艺术院)，欧战后，1924 年改为音乐大学，提高地位，扩大规模。

(九)维兹堡国立音乐学校(Stäatliche Musikschule zu Würzburg——今译维尔茨堡国立音乐院)原名 Collegium Musicum Academicum(音乐专门学校——或译音乐专科学校)，是德国设立最早的(1797 年)音乐学校，1804 年改名 Akademische Musikinstitut (音乐学院)，只有声乐和合唱练习两科，1820 年改为王立音乐学校(Königliches Musikinstitut——通译皇家音乐学校)，加设声乐一科。1875 年依照珉县音乐院的规模改为音乐院，仍旧用王立音乐学校名称，欧战后改王立为国立。

(十)贺荷博士音乐院(Dr. Hochsche Konservatorium——通译霍赫音乐学院)，Joachim Raff[70] 用 Hoch[71] 博士个人的遗产，于 1878 年在 Frankfort a. M(法兰克福[莱因河畔])设立的。这个音乐院办理虽不甚早，但是有丰富的经费，有著名的教授，因此

得名。此外，德国各市差不多都有音乐学校的设立，现在把比较著名的再开列在下边：

(十一)布列士娄的国立教堂音乐院(Staatliche Institut für Kirchenmusik zu Breslau——今译布雷斯劳国立教堂音乐院)。

(十二)汉堡音乐院(Konservatorium der Musik in Hamburg)，1873年Julius von Bernuth[72]创办。

(十三)Krues Faerber Konservatorium(克吕斯-费贝尔音乐院)是1884年Friedrich Faerber[73]在汉堡附近的Altona(阿尔托纳)市设立的音乐院，后来同汉堡音乐院的一部联合起来。

(十四)在Regensburg(雷根斯堡)有一个很有名的教堂音乐学校(Kirchenmusikschule)，是1874年由Fr. X. Haberl[74]创办的。

(十五)在Paderborn(帕德博恩)也有一个教堂音乐学校(1908年成立)。

(十六)史达士堡市立音乐院(Städtische Konservatorium zu Strassburg——今译斯特拉斯堡市立音乐院)1855年成立，1873年改组，欧战后Elsass(阿尔萨斯)省由法国夺回之后，这省首府Strassburg的音乐院，当然也移交给法国了。

(十七)歪玛国立音乐学校(Stäatliche Musikschule zu Weimar——今译魏玛国立音乐院)原名Grossherzogliche Orchestir und Musikschule(大公立乐队及音乐学校——通译大公乐队及音乐学校)，1872年创设，欧战后改用今名。

(十八)在佛郎克福特(Frankfort——今译法兰克福)，还有"Frankforter Musikschule"("法兰克福音乐学校"，1860年Henkel[75]，Hilliger[76]，Hauff[77]，Oppel[78]四人创办)和"Raff-Konservatorium"(拉夫音乐学院，1883年成立)。

(十九)Karlsruhe(卡尔斯鲁厄)音乐院，原名"Grossherzogliche Konservatorium"(大公立音乐院——通译大公音乐学院)，1884年Ordenstein[79]创办的，欧战后改用今名，由国库及Karlsruhe市补助经费。

(二十)在 Mannheim 的音乐大学(Hochschule für Musik),是 1900 年 W. Bopp[80] 创办的。

(二十一)Wiesbaden(威斯巴登)的音乐院是1872年W. Freudenberg[81] 创办的。

(二十二)在 Sondershausen(宋德斯豪森)的音乐大学(Hochschule für Musik)是 1883 年 Carl Schröder[82] 创办的。

(二十三)Kassel(卡塞尔)音乐院,1895 年成立。

(二十四)Duesseldorf(杜塞尔多夫)音乐院,1902 年成立。

(二十五)Kiel(基尔)音乐院,1908 年成立。

(二十六)Augsburg(奥格登堡)市立音乐学校(Städtische Musikschule),1926 年成立。

(二十七)Nürnberg(纽伦堡)市立音乐学校, 1883 年创办,1902 年改为市立。

(二十八)Darmstadt(达姆施塔特)市立音乐院。(Städtische Akademie für Tonkunst), 1851 年成立。

(二十九)Dortmund(多特蒙德)市立音乐院, 1901 年成立。

(三十)Danzig(但泽)的 Riemann(黎曼)音乐院, 是 1906 年 Riemann 博士所创办。

(G) 匈牙利的音乐院

在匈牙利京城 Budapest(布达佩斯), 有三个有名的音乐院:

(一)Hochschule für Musik(音乐大学),原名"Landes Musik Academie"(国立音乐专门学校), 1875 年创办, Liszt 曾做过名誉校长,欧战后,1920 年才改为大学。

(二)National Konservatorium(国民音乐院——今译国立音乐院),1834 年成立。

(三)Ofener[83] Musikakademie(通译布达音乐学院), 1867 年成立。此外还有下列各校,散在各市:

(四)在 Graz(格拉茨)有 Steiermarkische Musikverein(史太

而麦克音乐协会——今译施泰尔马克音乐协会)办的音乐学校，1815 年成立。

(五)在 Innsbruck(因斯布鲁克)有音乐协会办的音乐学校，1818 年成立。

(六)在 Mozart 的诞生地 Salzburg，有纪念 Mozart 的音乐学校。

(七)在 Linz(林茨)亦有一个音乐学校，1823 年成立。

(八)在 Brüno(布尔诺)有音乐协会(1868 年)办的音乐学校，欧战后该校与 Brüno 市改属捷克国。

(九)在 Czernowitz(切尔诺维茨)音乐协会办的音乐学校(1862 年成立)，欧战后划归罗马尼亚国之后，改为国立音乐戏剧院。

(十)在 Klagenfart (克拉根福)，亦有音乐协会办的音乐学校(1828 年成立)。

(十一)在 Laibach(莱巴赫)，有 Philharminische Gesellschaft (爱乐协会)办的音乐学校。

(十二)在 Agram(阿格拉姆)的音乐学校。

(H) 瑞士的音乐院

瑞士音乐院最有名的共有四个:

(一)日内瓦音乐院 Conservatoire de Geneva(1836 年成立)。

(二)Basel(巴塞尔)的 Allgemeine Musikschule(普通音乐学校)，1868 年成立。

(三)瑞京 Bern(伯尔尼)的音乐学校，是 1858 年 Bern 音乐协会设立的。

(四)Zürich(苏黎世)的音乐院，是市立性质。

(I) 比国的音乐院

(一)比京的王立音乐院(Conservatoire Royal de Musique de

Bruxelles——今译布鲁塞尔皇家音乐院),是世界上最有名的音乐院之一。创设在1813年,原名市立音乐学校,1832年改组之后才改为王立;1876年(?)重行改组,取法巴黎音乐院,改用现今名称,不收学费,学生录取之后,只须交少数注册费,即可入学,但外国学生须预先得教育部长及该院院长之同意方可收录。每学年分三学期,10月至12月为第一学期,1月至复活节为第二学期,复活节至7月为第三学期。其他如入学年龄,课程标准,升级考试,比赛考试,给奖章程等,完全仿照巴黎音乐院办法,不必赘述。历任教授多乐界名人,其中如小提琴家 de Bériot[84], Vieuxtemps[85], Leonard[86], Ysaÿe[87], Thomson[88], 大提琴家 Platel[89], Demunck[90], Servais[91] 及风琴师 Lemmens[92] 等,尤为著名。此外:

(二)在 Liège(列日)的王立音乐院,是1827年创设,1832年改组的,学生之多不让比京的王立音乐院。

(三)在 Gand(根特)城的,1823年成立,1870年改为国立的。

(四)Antwerpen(安特卫普)的音乐院(Antwerpen's Vlaamsche Muziek School[安特卫普佛兰德音乐学校])本来是市立性质(1867年成立),1897年改组之后也提高地位,改为王立。该院对于德国音乐特别提倡。

(五)最近(1908年)在比京附近 Ixelles(伊克塞勒)地方,还有一个新办的音乐学校。此外,Mons-Charleroi(蒙斯-沙勒罗瓦),Louvain(卢万),Tournai(图尔内),Verviers(韦尔维埃)各市,均有 Ecole de Musique(音乐学校)。

(J) 荷兰的音乐院

(一)Amsterdam(阿姆斯特丹)音乐院(荷名 K. der Maatschappij tot Bovordering van Tonkunst),1862年创设。

(二)戏剧歌剧学校(荷名 Vereeniging Voor Vocale en Dramatischer Kunst——通译声乐和戏剧艺术学校)。

(三)Rotterdam(鹿特丹)的音乐院创设在1845年。

（四）海牙（Haag）亦有一间王立音乐学校，1826年成立的，颇有名誉，学生一律免费。

(K) 英国的音乐院

（一）伦敦的 Royal Academy of Music（王立音乐院——今译皇家音乐学院）设立最早（1823年），开校时只有学生二十人，到1912年该院新校舍完竣时，已有学生五百人，教员八十人；著名钢琴大家 J. B. Cramer, M. Clementi 等，曾任该校教授。

（二）London Academy of Music（伦敦音乐院）是1861年成立的，有两个分校。

（三）Royal College of Music（王立音乐专门学校——今译皇家音乐专科学校）是伦敦最好的音乐学校，1876年由 Sullivan 创办时，原名 National Training School of Music（国立音乐师范学院），经费甚充足，图书馆所藏书谱亦甚丰富。此外伦敦还有：

（四）Royal College of Organists（王立风琴师专门学校——今译皇家管风琴专科学校）；

（五）London College of Music（伦敦音乐专科学校）；

（六）Victoria College of Music（维多利亚音乐专科学校）；

（七）Guildhall School of Music（伦敦市政厅音乐学校）四校。

（八）在 Manchester（曼彻斯特）亦有一间 Royal College of Music（1893年成立）。此外，在 Edinburgh（爱丁堡）、Dublin（都柏林）、Birmingham（伯明翰）三处，都有一个"Midland Institut of Music"（米兰德音乐学校）。

至于奖励作曲，英国各大学却不用柏林音乐大学和巴黎音乐院的比赛考试给奖办法，而采用授与学位办法。音乐学位普通分学士（Mus. B.）、博士（Mus. D.）两级，Cambridge 大学更多设硕士（Mus. M.）一级。现在把该校考各级音乐学位的条件，摘要录在下边：

（甲）音乐学士候补者，须在学九个学期，才有应考的资格。考

试分二次，第一次考试科目：a.音乐，b.三部对位法与双对位法，c.四部和声，d.英文论文一篇，e.口试普通音乐学；第二次考试科目：a.器乐及声乐作曲，b.五部对位及双对位，c.和声，d.二部canon曲，e.二部fuga曲，f.sonata曲体论，g.风琴stop（音栓）的用法，h.关于管弦乐队用乐器在总谱上的知识，i.模范派作品的解剖（六星期前揭示解剖材料），j.视奏标注的低音调、歌曲与乐队曲的总谱，K.普通音乐史，L.对于标准模范作品的一般知识。

（乙）音乐硕士（Mus. M.）亦分二次考试。第一次考试科目：a.八部对位，b.最高级和声，c.四部canon曲，d.四部fuga曲，e.实际曲体论，f.细乐与管弦乐队的配器法，g.解剖模范作品（六星期前揭示解剖材料），h.用历史的眼光和批评的法子观察乐艺作论文一篇；第二次考试：练习用管弦乐队全体伴奏一篇有独唱及五部合唱曲与canon及fuga之一类乐曲之外，另有口试。

（丙）音乐博士（Mus. D.）的候补者，须曾在大学某一院毕业（不一定音乐院），年龄满三十岁者，方有资格应考。考时须以oratorio（神乐——今译清唱剧）、opera（歌剧）、cantata（长歌——今译康塔塔）、orchestral symphony（管弦乐用大乐——今译交响曲）、concerto（音乐会曲——今译协奏曲），chamber music（细乐——今译室内乐）等乐曲中选作三套，提出于考试委员会，经审查认为及格始得授与学位。授学位时典礼异常隆重（附注：考学士者须交费十四磅三先令，考硕士者交十八磅六先令，考博士者交三十磅五先令）。

（L）丹麦、挪威、瑞典的音乐院

（一）丹麦首都Kopenhagen（哥本哈根）的音乐院，创设在1867年，1902年改为王立，有名丹麦大作曲家Gade曾担任该院院长。

（二）挪威有两个音乐院：一个在Oslo（奥斯陆，旧称Christiania［克里斯蒂安尼亚］）1883年成立；一个在Bergen（卑尔根），

1905年成立。

(三)瑞典的国立音乐院,设在瑞京 Stockholm(斯德哥尔摩),1871年成立的。

(M)西班牙、葡萄牙及希腊的音乐院

西班牙京城 Madrid 有一个音乐戏剧院(Reale Conservatorio de Musica y Declamacion——今译国立音乐朗诵学院),原名 Conservatorio de Maria Cristina(玛丽亚·克里斯蒂娜音乐院),1830年成立的。此外,在 Valencia(瓦伦西亚)和 Cordoba(科尔多瓦),还有国立音乐院两个。Barcelona(巴塞罗那)还有市立音乐学校(Escuela Municipal de Musica), Saragosse(萨拉戈萨)市亦有市立音乐院。

葡萄牙的国立音乐院(Conservatorio Reale),在葡京 Lissabon,1833年成立,1817年以来,由大钢琴家 Vianna da Motta[83] 担任院长。

希腊的音乐院亦设在首都雅典(Athen)。

(N)波兰的音乐院

(一)波京 Warschau(华沙)的国立音乐院,是1821年波兰作曲家 Chopin 创设的,从1830年到1860年,停办过一次,1861年再开校,但规模不大;欧战后,1919年波兰独立,大加整顿,改为国立。

(二)在 Kraków(克拉科夫),有音乐协会1888年办的音乐院。

(三)在 Lemberg(伦贝格),有 Galizi 音乐协会1858年办的音乐学校。

(四)在 Posen(波兹南)有一个音乐学校,1919年以后,与教堂音乐学校合并成一校了。

(O) 芬兰的音乐院

芬兰京城 Helsingfors(赫尔辛基)的“芬京音乐促进会”(Helsingfors Musikforening——通译赫尔辛基音乐促进会)，于1882年成立，同年开设一个高等音乐院，由政府补助经费。初办时，教授多从外国聘来，其中如 F. Busoni，是最有名的；后来陆续改用本国人担任。学生人数开校时只有四十九人，到1924年已超过八百人。

(P) 俄国的音乐院

(一)俄国第一个音乐院，就是由“俄帝国音乐会”1862年在彼得堡设立的“彼得堡音乐院”。第一任院长是大钢琴家 Anton Rubinstein[94] (俄籍犹太人)。欧战前，著名音乐专家如：Auer[95]，Blumenfeld[96]，Liadov[97]，Essipova[98] 夫人，Glazunoff[99] 等，均曾任该院教授。全院教员七十余人，学生八百多人。俄国近代音乐名家多从该院出身，可以证明它的成绩。所以，开办以来能够维持它在世界上第一流音乐院的地位。

(二)俄国第二个音乐院，就是 Nik. Rubinstein[100] 1866年创设的莫斯科音乐院，有教员约四十人，学生五百余人。著名小提琴家 J. Hřimaly[101] 和钢琴家 Igumnov[102] 都曾在该院担任教授。以上两个音乐院都是国立性质，地位与大学相等，对于正式毕业生，有授与“自由艺人”称号之权。

(三)在莫斯科的 Philharmonic(爱乐)协会设立的(1878年由 P. Schostakowsky[103] 创办)音乐学校，得到一个特别的地位，即从1886年起，同前“俄帝国音乐会”一样，亦有授与“自由艺人”称号之权。这个学校还附设一个戏剧学校，一个七级实科中学。

(四)此外，由前“俄帝国音乐会”在各省都市(如：Astrachan[阿斯特拉罕]，Kischinew[基什尼奥夫]，Kiew[基辅]，Nikolajew[尼古拉耶夫]，Odessa[敖德萨]，Rostov. A. D[罗斯托夫]，

Saratov [萨拉托夫], Tambov [坦波夫], Tiflis [第比利斯], Charkow [哈尔科夫], Riga [里加])设立了许多音乐学校。

(五)在莫斯科还有正教学校(Synodalschule——或译教会会议的学校),专养成正教教堂歌者和风琴师。在 Warschau 亦有音乐学校(1821 年设立,欧战后波兰独立,已移交与波兰政府),但均没有国立音乐院的特别权。

欧战后(1917 年起),所有以前用"帝国"的称号,一律改用"国家"或"国立"的名称。第二次革命[104]之后,苏维埃政府的教育行政委员会另设一个"乐部",以左派作曲家 Arthur Lurie[105] 为部长(1919 至 1920)。这个"乐部"的权力,同前"俄帝国音乐会"一样,伸张到全俄境内,所有俄国的音乐院和音乐学校都在它管辖之下。因为他们认为音乐与国势有很大的关系,并且音乐这种艺术非由专家指导纠正不可(按:我国周朝亦有大司乐的制度,唐宋及前清都有乐官如"教坊司"、"和声署"、"乐部"等的设立,可惜不能积极进行,以至仅得一个虚名)。现在俄国三个国立音乐院由各院长组织一个院长会议,讨论一切院务进行方针。至于莫斯科 Philharmonie 协会设立的戏剧学校,从 1919 年起亦已改为国立,改名"国立乐剧学院",由校务委员会(指挥 Malko[106],任主席)管理校务。

(Q) 美国的音乐院

最近几十年美国对于音乐教育也有异常的进步,尤其是对于学校音乐科非常努力,改良教授法,编作许多教材。欧战之后,有许多音乐名家(如:Auer. Rachmaninoff[107], Pachmann[108], J. Hofmann[109], Carl Flesch[110], Backhaus[111] 等)因在欧洲生活困难,都到美国去,一面举行演奏会,一面教学,因此美国音乐院的师资改善了不少。美国的音乐院大概可以分开两种:

(甲)独立的音乐院

1.Boston(波士顿)的 New England Conservatory(新英格兰音乐院)设立最早(1853 年);

2. Baltimore(巴尔的摩)的 Peabody Conservatory of Music (摩皮博迪音乐学院)1868年成立;

3. 纽约的 Scharwenka Conservatory (沙尔文卡音乐院);

4. National Conservatory(国立音乐院);

5. Institute of Musical Art(音乐艺术研究所, 1905年成立的);

6. David Mannes Musical School (大卫·曼内斯音乐学院);

7. Juilliard School of Music(朱利亚音乐学院);

8. American Institute of Applied Music(美国实用音乐研究所);

9. Milwaukee(密尔沃基)及 Cincinnati(辛辛那提)的 Conservatory;

10. Chicago (芝加哥)的 Musical College(1867年成立);

11. New York(纽约)的 Curtis Institute of Music(柯蒂斯音乐院)。

(乙)各大学或 college(专科学校)内有音乐学院或音乐科设立,而程度完全和一个独立学院相等的,还有下列各校:

(一)州立的如:

1. Pennsylvania(宾夕法尼亚)大学;

2. Michigan(密歇根)大学的音乐院。

(二)私立的如:

3. Harvard(哈佛)大学;

4. Yale(耶鲁)大学;

5. 纽约 Columbia College(哥伦比亚学院);

6. Oberlin College(欧伯林学院);

7. Vassar College(瓦萨专科学校);

8. Rochester(罗彻斯特)大学的 Eastman School of Music (伊斯曼音乐学院);

9. 在 Northamptom(北安普敦)"Smith College"(史密斯专科学校)的 Music Institute 的(音乐研究所)等，都是比较知名的。此外，在州立和私立大学及 College 中，还有许多学校有音乐系或音乐讲座设立的，这里限于篇幅不能逐一开列。

总之，美国向以富力著名，各大学(无论国立私立)在设备方面，全世界推为第一，譬如上述的 Oberlin College 的音乐院，有三百个练琴室，每间都有钢琴的设备，这是欧洲所没有的；又如个人捐资办学堂，全世界也以美国人捐款为最多，上边的 Eastman School of Music，就是 George Eastman[112] 个人捐资一千二百万美金设立的。象这样的例不胜枚举。所以美国有许多私立大学的经费，常常比州立的较为充足。有这种充足的经费，丰富的设备，良好的教员，似乎应该可以产生许多音乐名家，作成许多伟大的著作了；但是结果出乎意料之外，除掉一个 Mac Dowell[113] 之外，很少可以同欧洲作曲家比拟的，世界乐坛上也极少美国乐艺名家的脚印。这又是什么缘故呢？有人说，美国向来是以经营实业著名的国家，美国人致富的法子和机会很多，比较靠音乐作品的版税或演奏会售票的收入容易得多，所以大家都不大愿意拿这样穷艺术来做他的职业。近几十年来，虽然在音乐教育上十分努力，但是音乐空气的浓厚，还远不及欧洲的德、法、意各国，并且音乐的历史比较还不甚长久，所以一时不容易产生大作曲家。这些话也许说得颇对。

此外还值得一说的，就是美国大学的授与音乐学位，不限于理论作曲一门，凡以乐器(钢琴、大小提琴等)、声乐为主科，修毕四五年规定的功课，亦可领得 Mus. B. Sch. Mus. B.(学校音乐学士)学位(如 Michigan和 Oberlin 的音乐院)，这是和英国不同的一点。又如音乐院不独没有完全免费(象法、比两国的制度)的办法，并且征收学费异常之多(即以音乐院而论，每学年租琴室费、图书馆费约须交美金四百七十五元，膳宿费美金四百元，而美国学生则绝不以为过多，这又足以证明美人的富力了)。这是和法、比、意等国不同的一点。

(R) 南美洲的音乐院

南美各国居民都是爱好音乐的拉丁民族，所以他们的音乐院比较北美合众国的成立较为早些。现在把重要的几个写在下边：

(一)在阿根廷首都 Buenos Aires (布宜诺斯艾利斯) 的音乐院 Conservatorio de Musica, 1894 年成立的；

(二)巴西首都 Rio de Janeiro (里约热内卢) 的音乐院，1841 年成立的；

(三)巴西 Para(帕拉)市的音乐院，1892 年成立的；

(四)墨西哥 Veracruz(韦拉克鲁斯)市的音乐院，1813 年成立的；

(五)智利首都 Santiago(圣地亚哥)的音乐院，1849 年成立的。

(S) 结　论

以上所讲，不过举其大概，因为限于篇幅，有许多事项不能详细逐一叙述，只可等到下次再为补说。总之，欧美各国的注意音乐，无非承认音乐与国民精神有很大的关系(参看本期《音乐的势力》⑪ 一文)，所以各国音乐院不独不因欧战而停办或缩小范围，反而在战后努力扩充提高地位。关于学校的编制，不外分年级制和选科制两种。年级制规定若干年毕业，但未修足某年级规定的功课时，照章应留级一年；选科制只规定某科的标准，听学生自由选择，以修满课程所定的标准为止，只定一个最长的年限，而不分别年级。英、美多采用年级制，德、法、比各国多采用选科制。至于养成的人才，不外分下列四种：

(一)专门人才，又分 a、b 两级：

1. 音乐硕士(Mus. M.)，略如德国的领得成熟试验(Reifeprüfung B.)证书者；

2. 音乐学士(Mus. B).略如德国的领得离校试验(Abgang-

sprüfung)证书者。

(二)师范人才，即领得师范科毕业证书，或学校音乐学士称号(Sch. Mus. B)者。

(三)至于专家文凭(Diplômé de Virtuosité——今译表演文凭)或艺人文凭(Aritist Diplôma——今译艺术家文凭)，须有第一项的资格，方可入专家科(Virtuose Coure——今译大师班)或艺人科(Artist Course——通译艺术家专科)，研究若干年后考到优等，然后才能领得博士学位。

(四)博士学位(Mus. D.)，须有大套著作或特别研究，经考试委员会审查，认为优等成绩以上者，方可领得。

至于考试所用的方式，不外定期考试及比赛考试两种(关于"比赛考奖问题"，当另作文发表)。总之，就上边所讲看来，无论如何，音乐院的地位完全和大学相等，它的研究院且在大学之上。一般人不明其中组织，把音乐院当作一种中等职业学校看，完全是一种误会。看过这篇文章，大概可以明白一切了。

---

* 本篇原连载于1934年1月15日和4月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第1、2期(文章引言及"A"至"F"为"上"，载于第1期；"G"至"S"为"下"，载于第2期)。

① 缪拉(Joachim Murat, 1767～1815)，原为法国元帅，后被拿破仑封为那不勒斯国王。

② 马尔图齐(Giuseppe Martucci, 1856～1909)意大利钢琴家、指挥家、作曲家。

③ 加斯帕里(Gaetano Gaspari, 1807～1881)，意大利作曲家、音乐史家。

④ Bruno Mugellini未详。布索尼(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1886～1924)，意大利作曲家、钢琴家。

⑥ E.博阿尔奈(Eugen e de Beauharnais)，法国人，拿破仑的继子，曾任法国驻米兰总督，1807年根据拿破仑的命令，按巴黎音乐院模式创建米兰音乐院。

⑥ 马斯卡尼(Pietro Mascagni, 1863～1945)，意大利作曲家。

⑦ E.阿尔库尔(Eugéne d'Harcournt, 1859～1918)，法国作曲家、指挥家。

⑧ 萨拉特(Bernard Sarratte, 1765～1858)，法国军官、军乐队指挥，曾创办陆军音乐学校，后任巴黎音乐院院长。

⑨ 佩内(François Louis Perne, 1772～1832)，法国音乐学家、作曲家。

⑩ 凯鲁比尼(Maria Luigi Carlo Zanohi Salvadore Cherubini, 1760～1842)，意大利作曲家、理论家。

⑪ 奥柏(Daniel François Esprit Auber, 1782～1871)，法国作曲家。

⑫ S.达尼埃尔(Salvador Daniel, 1830～1871),法国音乐教师、著作家,《阿拉伯音乐》(《La Musique Arabe》)一书的作者。

⑬ 昂布鲁瓦兹·托玛斯(Charles Louis Ambroise Thomas, 1811～1896), 法国作曲家。

⑭ T.杜布瓦(François Clement Theodore Dubois, 1837～1924),法国作曲家、风琴家、教育家。

⑮ 加布里埃尔·福雷 (Gabriel Urbian Fauré, 1845～1924) 法国作曲家、风琴家、教育家。

⑯ 亨利·拉博(Henri Benjamin Rabaud, 1873～1949), 法国作曲家。

⑰ C. 毕哀尔(Constantin Victor Désiré Piere, 1855～1918),法国音乐著作家。

⑱ 尼德迈尔(Abraham Louis Niedermeyer, 1802～1861)瑞士作曲家。

⑲ 肖蓬(Alexandre Étienne Choron, 1772～1834), 法国音乐理论家、作曲家、教育家。

⑳ 意为在塞纳河畔或塞纳省的伊西莱穆利诺(法国地名)。

㉑ 博尔德(Charles Bordes, 1863～1909),法国音乐学家、教育家、作曲家。

㉒ 吉尔芒(Felix Alexandre Guilmant, 1839～1911),法国风琴家、作曲家。

㉓ 樊尚·丹第(Paul Marie Théodore, 1851～1931), 法国作曲家。

㉔ 索莱特纳(Leopold Edler von Sonnleithner, 1797～1873), 奥国音乐活动家。

㉕ 未详,待考。

㉖ J.伯姆(Joseph Böhm, 1795～1876),匈牙利小提琴家。

㉗ 马尔凯西(Mathilde de Castrone Marchesi, 1821～1913), 意大利女次高音歌唱家、声乐教育家。

㉘ 安东·布鲁克纳(1824～1896),奥地利作曲家。

㉙ R.富克斯(Robert Fuchs, 1847～1927),奥地利作曲家。

㉚ 舍夫契克(Ottokar Ševčik, 1852～1934),捷克小提琴家、教育家。

㉛ V.诺瓦克(Vitězslav Novák, 1870～1949),捷克作曲家。

㉜ 普罗哈茨卡(Rudolf Freiherr von Prochazka, 1864～1938), 捷克政治家、音乐著作家。

㉝ 克雷奇马尔(August Ferdinand Hermann Kretzschmar, 1848～1924), 德国音乐著作家、教育家、指挥家。

㉞ Hardenberg Straße(哈登贝格街)的略写。此处或指"夏洛滕堡2区哈登贝格街3号"下文"Charlottenherg 2.Fasanenstr. 1号"(夏洛滕堡2区法泽纳街1号),亦同此解。

㉟ A.B.马克思(Adolph Bernhard Marx, 1795～1866), 德国音乐著作家、理论家、作曲家。

㊱ J.施特恩(Julius Stern, 1820～1883),德国音乐教育家、小提琴家、作曲家。

㊲ 布斯勒(Ludwig Bassler, 1838～1900),德国音乐理论家。

㊳ 埃尔利希(Friedrich Christian Ehrlich, 1807～1887),德国钢琴家、作曲家、合唱指挥。

㊴ 巴尔特(Karl Heinrich Bar th, 1847～1922),德国钢琴家。

㊵ 克鲁格(Arnold Krug, 1849～1904),德国作曲家。

㊶ G.霍兰德尔(1855～1915),德国小提琴家。

㊷ 弗朗兹·库拉克(1844～1913),德国作曲家。

㊸ 克萨韦尔·沙尔文卡(Franz Xaver Scharwenka,1850～1924),德国钢琴家、作曲家、音乐教育家。

㊹ 克林德沃特(Karl Klindworth,1830～1916),德国钢琴家、指挥家、作曲家。

㊺ 指1918年至1919年间发生的德国资产阶级民主革命，世称"德国十一月革命"。

㊻ 未详,待考。

㊼ 赖内克(Dr. Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824～1910), 德国钢琴家、小提琴家、作曲家、指挥家。

㊽ 尼基什(Arthur Nikisch,1855～1922),匈裔德籍指挥家。

㊾ 豪普特曼(Moritz Hauptmann,1792～1866),德国作曲家、理论家、小提琴家。

㊿ 里赫特(Frnest Friedrich Eduard Richter, 1808～1879), 德国音乐理论家、风琴家。

(51) 希勒(Ferdinand[von] Hiller, 1811～1885) 德国钢琴家、作曲家、指挥家。

(52) 加德(Niels Wilhelm Gade。1817～1890),丹麦作曲家、指挥家。

(53) 施雷克(Gustav Schreck, 1849～1918), 德国作曲家。

(54) 马克斯·里格(1873～1916),德国作曲家、钢琴家、管风琴家、指挥家。

(55) 汉斯·西特(1850～1922),匈牙利指挥家、作曲家、小提琴教授。

(56) 霍尔施泰因(Franz Friedrich von Holstein, 1826～1876),德国作曲家。

(57) A.沙利文(Arthur Seymour Sullivan, 1842～1900), 英国作曲家、指挥家、管风琴家。

(58) A.威廉密(August Daniel Ferdinand Victor Wilhelmj, 1845～1908), 德国小提琴家、教育家。

(59) J.斯文森(Johan Severin Svendsen, 1840～1911),挪威作曲家、指挥家。

(60) 汉斯·胡贝尔(1852～1921),瑞士作曲家。

(61) 费利克斯·魏因加特纳(1863～1942), 奥地利指挥家、作曲家。

(62) 特勒斯特勒(Bernhard Tröstler),德国音乐家，18～19世纪时人，有理论著作多种,其他不详。

(63) E.克兰茨(1844～1896), 德国钢琴家。

(64) L.施塔克(Ludwig Stark, 1831～1884), 德国钢琴教育家。

(65) 未详,待考。

(66) 勒伯特(Sigmund Lebert, 1822～1884),德国钢琴教育家。

(67) 未详,待考。

(68) Brahmann 未详。施派德尔(Wilhelm Speidel, 1826～1899),德国作曲家、钢琴家、教育家。

(69) 弗朗兹·豪泽尔(1794～1870)捷克男中音歌唱家。

⑩ 约瑟夫·拉夫(Jsepoh Joachim Raff, 1822～1882)，瑞士作曲家、音乐评论家、音乐教育家。

⑪ J.霍赫，德国法兰克福富商，生平不详，死后捐献全部遗产90万金马克创办音乐学校，以其姓氏命名。

⑫ J.贝尔努特(1830～1902)，德国指挥家、音乐教育家。

⑬ 未详，待考。

⑭ Fr.X.哈贝尔(Franz Xaver Haberl, 1840～1910)，德国管风家琴、历史学家、音乐编辑。

⑮ 亨克尔(Heinrich Henkel, 1822～1899)、德国钢琴家。

⑯ 未详，待考。

⑰ 豪夫(Johann Christian Hauff, 1811～1891)，德国作曲家、理论家。

⑱ 未详，待考。

⑲ 奥登施泰因(Heinrich Ordenstein, 1856～?)，德国钢琴家、音乐教育家。

⑳ W.博普(Wilhelm Bopp, 1863～1931)，德国指挥家、教育家。

㉑ W.弗罗伊登贝格(Wilhelm Freudenberg, 1838～1928)，德国作曲家、指挥家。

㉒ 卡尔·施罗德(1848～1935)，德国大提琴家、指挥家。

㉓ 奥芬(Ofener)是布达(Buda)的别名。

㉔ 贝里奥(Charles-Auguste de Bériot, 1802～1870)，比利时小提琴家、作曲家。

㉕ 维厄唐(Henri Vieuxtemps, 1820～1881)，比利时小提琴家、作曲家。

㉖ 莱翁纳尔德(Hubert Leonard, 1819～1890)，比利时小提琴家。

㉗ 伊萨依(Eugēne Ysaÿe, 1858～1931)，比利时小提琴家、指挥家、作曲家。

㉘ 托姆松(César Thomsom, 1857～1931)，比利时小提琴家。

㉙ 普拉泰尔(Nicolas Joseph Platel, 1777～1835)，法国大提琴家。

㉚ 即François de Muhck，译作弗朗西斯·第·蒙克(1875～1854)，比利时大提琴家。

㉛ 塞尔韦(Adrien Francois Servais, 1807～1866)，比利时大提琴家、作曲家。

㉜ 勒芒斯(Nicolas Jacques Lemmens, 1823～1881)，比利时风琴家、作曲家。

㉝ V.穆塔(José Vianna da Motta, 1868～1948)，葡萄牙钢琴家。

㉞ 安东·鲁宾斯坦(Anton Gregoryevitch Rubinstein, 1821～1894)，俄国钢琴家、作曲家。

㉟ 奥尔(Lepold Auer, 1845～1930)，匈牙利小提琴家。

㊱ 布卢曼菲尔德(Felix Michailovich Blumenfeld, 1863～1931)，俄国钢琴家、作曲家。

㊲ 里亚多夫(Antol Constantinovitch Liadov, 1855～1914)，俄国作曲家、音乐教育家、指挥家。

㊳ 埃西波娃(Anna Essipova, 一作Essipoff，或Eisspow, 1851～1914)，俄国钢琴教育家。

㊴ 格拉祖诺夫(Alexander Konstantinovitch Glazunoff, 1865～1936)，苏联作

曲家、教育家。

⑩⓪ N.鲁宾斯坦(Nicholas Gregoryevitch Rubinstein, 1835～1881)，俄国钢琴家指挥家、教育家。

⑩① J.赫日马利(Johann Hřimaly, 1844～1915)，捷克小提琴家。

⑩② 伊古姆诺夫(Constantine Nicolaievitch Igumnov,1873～1948),苏联钢琴家。

⑩③ P.肖斯塔科夫斯基(Pyotr Schostakowsky, 1883～?),俄国音乐家，莫斯科爱乐协会创办人。

⑩④ 指1917年俄国十月社会主义革命。

⑩⑤ A.卢里埃，苏联作曲家。卢那察尔斯基负责苏联教育人民委员部工作时，卢里埃是他在音乐方面的主要助手。参看《音乐的势力》一文注释①(本文集第364页)。

⑩⑥ 马尔科(Nicolai Andreievitch Malko, 1883～1961)，苏联指挥家、教育家。

⑩⑦ 拉赫曼尼诺夫(Sergey Vassilievitch Rachmaninoff, 1873～1943)，俄国作曲家、钢琴家、指挥家。

⑩⑧ 帕赫曼(Vladimir de Pachmann, 1848～1933),俄国钢琴家。

⑩⑨ J.霍夫曼(Heinrich Karl Johann Hofmann,1842～1902),德国钢琴家、作曲家。

⑪⓪ 卡尔·弗莱什(1873～1944)，匈牙利小提琴家。

⑪① 巴克豪斯(Wilhelm Backhaus, 1884～1969)，德国钢琴家。

⑪② G.伊斯曼(1854～1932),美国实业家、发明家、艺术赞助者。

⑪③ 麦克道威尔(Edward Alexander Mac Dowell, 1861～1908)，美国作曲家、钢琴家。

⑪④ 指与本文(下)同载于音乐艺文社《音乐杂志》第2期的作者《音乐的势力》一文。(见本文集第343～346页)

音乐家的新生活*

绪　论

孔门弟子三千，身通六艺者七十二人，可见要做圣人之徒，也就应该了解音乐。孔子自己就是了解音乐的人，他学鼓琴于师襄子，不进，以习其曲未得其数，其志，其人，终心识其为文王；在齐闻韶至于三月不知肉味；在陈绝粮，而弦歌不衰；使人歌，善则使复之，然后和之。他的方法，他的态度，处处都表示出他的认真和深刻。史称周室之盛为制礼作乐，现在新生活运动①亦非常注重音乐。礼通于乐，乐通于礼，礼是形式的，乐是感情的，全篇的«乐书»就是礼乐的反复说明。辜鸿铭先生批评«礼记»译名之不当，以为礼不是rite（礼仪），而是art②（艺术、美术）。德国人叫一个不知进退的人做没有节奏的感觉，都是礼乐相通的说明。因为“礼节并不单是一套仪式，空虚无用如后世所沿袭者。这是用以养成自制与整饬的动作之习惯，唯有能领解万物感受一切之心的人才有这样安详的容止。”（见斯谛耳博士的«仪礼»序③）关于音乐的理论，我们总以为它是和其性情，通于伦理的艺术。至于它的效用，«乐记»上面记载得明明白白：“钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武，君子听钟声则思忠臣；石声硁，硁以立别，别以致死，君子听磬声则思死封疆之臣；丝声哀，哀以立廉，廉以立志，君子听琴瑟之声则思志义之臣；竹声滥，滥以立会，会以聚众，君子听竽笙箫管之声，则思蓄聚之臣；鼓鼙之声欢，欢以立动，动以进众，君子听鼓鼙之声则思将帅之臣。君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也。”可见学音乐绝对不是玩物丧志的事了。但是音乐为什么会有这种效用

呢？我以为主要的原因是音乐的本质根本就比别的艺术高强，它的构成比别的艺术都更精微，更神化。它的发达比建筑、雕刻、文学、绘画都迟缓。原始的人类虽然也有音乐，但是都是单调的，一种简陋的锤、击、拨、挑，完全表现不出深刻的思想与感情。直到巴哈(J. S. Bach——一译巴赫)起来，集前人音乐的大成，替后代打开了创作的新路，音乐的进步才一日千里。仅仅以两百年的时间，便追过了别的经过两千年或是两千年以上的演进的艺术。至于它所以具有这种出神入化的力量，它的关键全在和声。不过说起来要气短，我们的音乐远远不及西洋。这种不进步的原因，我们可以分开理论方面和技术方面来考察。说到理论，中国音乐的根本缺陷便是没有和声，没有转调。但是无论怎样优美的曲调，如果唱来唱去都只是一个样子，听的人一定会感到厌倦；有了和声，它便可以发出千变万化的音响。单就声乐说，一首西洋的乐歌每由歌者唱出诗中的感情，伴奏的钢琴，则根据诗意把诗中的人物和环境都一一弹出，比我们那些唱的弹的都是同一的曲调的歌曲，当然是大大进步。至于细乐、大乐等等，我们更根本没有这种作品。至于中国音乐曲体的简单，乐谱的疏陋，表情方法的不讲究，都足以妨害中国音乐的进步。我们此后要博采西乐之长，然后对于中国音乐的改造方有把握。

其次说到技术。成语说：熟能生巧，一个人所以能够成为演奏家或歌者，都是用过苦功的。学生时代不用说了，就是毕业之后，甚至于名扬四海之后，也一样要苦心练习。苦心练习，包括勤勉，有恒，步骤与认真。著名小提琴家约亚希姆(J. Joachim)说：一天不练习，自己觉得；两天不练习，学生觉得；三天不练习便听众都觉得你的指法生疏了。他们的练习方法是怎样的呢？有些演奏家单是练习音阶便要每天两小时，别的可想而知了，至于那些歌者则一饮一食都常常要受医生监督。返视我们中国，则有些优伶甚至于躺在烟床上唱戏文，精神、气力怎么能够提得起来呢！中国人把倡优隶卒算作下流，这种藐视歌者的观念，当然是错误的；但是就过去的事实来说，中国的优伶亦是咎由自取。还有我们的歌者又每

每因循懒散，能够唱十多本戏的已经了不得。比起卡鲁梭(E. Caruso④)能够背唱64部歌剧的艺能，我们怎能不佩服他的天才与勤勉呢?

一个伟大的艺术家是终身努力的。当一个演奏家年事渐高，不能多作演奏的旅行之后，多是结合同好组织细乐团，此外则制作乐曲，教授生徒，编纂教本，或为名家作注解及指法，如：帕加尼尼(N Paganini⑤)、比罗(H·Von. Bülow——今译比洛)陶慈喜(K. Tausig⑥)、川尼(K. Czerny——今译车尔尼)泰喜谟莱(R. Teichmüller⑦)、克铃革路(J. Klengel⑧)、莱曼(L. Lehmann)和亚白特(F. Abt)⑨……等等，真是说不尽的多。在我们中国，则或因不学而不能著书，或因自夸秘诀而不愿传授，所以虽有绝技，亦往往不能流传。这种恶劣的风气，或者亦有它历史的原因："逢蒙学射于羿，尽羿之道，思天下惟羿为愈己，于是杀羿。"(见《孟子》)大家受过这种教训之后，于是不免有戒心；由此可知一有私心，便会使艺术家堕落。我们此后要本着大公无我的精神把艺术当作一件神圣的事业。有何成就不单是一己而亦是整个民族的光荣，有了这样的心思再加以继续的努力，然后在世界音乐上才有与人争一日之长的希望。

我说这一番话，好象是自扬家丑。但是我正以爱之深，故不觉责之切，我们要对症下药，中国的音乐才有办法。或者有人会说：照你的话做去，中国的音乐界或者真会有产生一个巴哈，或者是帕加尼尼的希望，但是这不是以夷变夏了吗?我们要的是民族音乐!

不错，一点不错，我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴哈、莫查特(W.A. Mozart——今译莫扎特)、贝吐芬(L. Van. Beethoven——今译贝多芬)的干儿，我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性，虽然它的形式是欧化的。莫查特是德意志人，他写意大利文的歌剧，还一样表现出德意志的民族精神，我们正不必作这种无谓的杞忧。

我现在写这本小书，就是想告诉我们的国人，几个作曲家的生平，一方面供我们的借镜，一方面又可以给我们勉励，见得天才的成功很少是一帆风顺的，总要经过一番挫折。我自己虽不敢妄与西方大师比较，不过说起我自己的学生时代，也不曾苟且偷安过。当我在日本念书的时候，不顾家庭的阻挠与反对，终于名列东京帝国音乐学校。那时我没有钱买钢琴，学校里又无琴可租，唯一的办法就是趁女生下课之后，男生上课之前，6 点至 7 点这一小时的时间，不管风雪都要走半小时以上的路，跑到学校里去练琴。公寓里的晚饭，定在六点半至七点，为了练琴，便只好牺牲那一顿饭，自己买一只面包，一罐牛奶，在学校吃了完事。这样过了半年，有一个广东教育界的旅行团到日本，我替他们任翻译，奔波了好几处地方，得到一百多块钱的报酬，我即刻存起来办理"钢琴储蓄"。因这一次翻译的成绩，那些留日学生便叫我去做他们教授的翻译，所得的报酬又是一百多块钱，两笔款子合起来的时候，我便变为一具钢琴的主人，我那时的幸福，真所谓南面王无以易也。后来到德国莱府音乐院，我也一定早点赶到学校，比别的学生先到课堂，好给教员充分的时间替我改课卷。这种事说起来，虽然说不上什么磨折，我只想证明我之研究音乐并不是因为它好玩，我相信音乐可以启发人类的灵感，陶冶人类的性情，使人类达到一个超物欲的境界。我现在就要开始传述各位作曲家的生平。不过这本书并不是音乐史式的传述，又因为校务烦忙，交稿期迫，只就近选得几位德奥作曲家，生平大都经过生活的锻炼而终于为人类建立"伟大的灵魂的功业"者。至于莫查特、苏柏(F. Schubert——今译舒伯特)、娑朋(F. Chopin——今译肖邦)……等等，则作曲的才能大都得诸天授，我们更加无从学习，所以在这里未加论列；实际上，莫、苏之外，这位波兰的伟大作曲家是占有音乐史上重要而且光荣的一页的。还有，这本书因为限于篇幅，不能详细论述。他日如有机会，还希望有详尽的作曲家的独立传记贡献给我亲爱的读者。

民国 23 年 5 月 4 日　　作者书于上海

勤勉刻苦的生活——巴哈(巴赫)

孔子曰："十室之邑必有忠信如丘者焉，不如丘之好学也。"我想，圣人之所以为圣人者，这是一个重要的原因。在音乐史上说过同样的话而亦同样居于"大成至圣"的地位者是巴哈。他说："我一定要工作，谁象我一样工作，便可以有象我一样的造就。"

巴哈一族是音乐传家，他的远祖曾经侨居在匈牙利，但是他不能忘情祖国，终于回来突令根(Thüringen——今译图林根)定居。最先巴族是业农，后来做乐工，此后一代胜过一代，便上进到演奏家，宫廷乐正，礼拜堂音乐总监。在当时，巴哈一族简直可以说是音乐的源泉。

我们的乐圣巴哈，名约翰·西巴司次安(Johann Sebastian——今译约翰·塞巴斯蒂安)，生于1685年3月21日，埃西拿哈(Eisenach——今译爱森纳赫)是他的故乡，年未十岁母亲及父亲即先后亡故，他的哥哥克利斯妥夫(Christoph——今译克里斯蒂弗)负起教养他的责任。他那时已经会唱歌及弹小提琴，他的哥哥也是一个音乐家，他的音乐教育因此继续下去。但是他并不因为音乐便不读书，如果他只知音乐，充其量只可以做一个上等的乐师，他的成就一定没有如他日后的伟大。他学音乐兼有天才与勤勉，所以进步神速，最使人惊异的便是大风琴的踏板技术，他自小已经可以容易应付，他日后超越众人，自是有一定的道理了。

他哥哥给他的功课，渐渐不足餍他求知的欲望，他自动去找一部大家的作品来研究；偏偏他的哥哥把他当一个寻常的孩子看待，要他按步就班，因此把那部书藏起来。巴哈心里非常难过，他终于瞒着他的哥哥把那部书偷拿出来，为避免他的哥哥的干涉，便只有夜里抄写，抄写的时候又不敢点灯，怕引起他哥哥的注意，他只好在月光底下抄写。经过六个月的辛苦，这部书快要抄完了，却被他的哥哥发现了，居然毫无慈悲，把他弟弟那部辛苦得来的抄本撕碎，使巴哈的心血付之流水，这是他日后眼盲的主要原因。

当时那里的一个歌队指挥发现了他的天才，介绍他到吕尼堡(Lüneberg——今译吕纳堡)，因为他具有优美的高音和演奏的艺能，于是被收为合唱歌人，那时他只有十二岁。他同时用功学习拉丁文，并在图书馆里研究古代大家的音乐作品，关于作品的风格与体裁，和声与对位，以及那些四部合唱曲的精髓，他都融会贯通，化为己有。他有时到赤莱(Celle——今译策勒)旅行，在一个公爵处听法国的时新音乐。

经过这番深刻的研究，他自己已经开始创作，虽然不脱前人的规范，却已完全把握住作曲的技术。他还想进大学读书，只以限于经济，不能如愿。1703年到外马(Weimar——今译魏玛)任宫廷乐师，主要的工作是在乐队里面弹小提琴。这种工作不能满足他的志愿。他听见安城(Arnstadt——今译阿恩斯塔特)有一具教堂大风琴新近完工，需要一个专家试验，他去到安城弹奏之后，巴哈遂以一个十八岁的少年管领那具大风琴的演奏了。在这个时期内，他作了许多复音长歌(Kantate——今译康塔塔)、大风琴赋格曲(Orgel fuge——通译管风琴赋格曲)以及钢琴曲。

有一次他听见那个有名的大风琴演奏家布司梯胡底(Buxtehude——今译布克斯特胡德)在吕壁克(Lübeck——今译卢卑克)，于是徒步走一百多里路去与他见面。布氏赏识他的天才，许为他的后继者。二十一岁结婚，接着到木路豪生的白喇宙士教堂(Blasiuskirche zu Muehlhausen——今译[米尔豪森]的布拉西乌斯教堂)任大风琴师，同时教授生徒。他的杰作复音长歌《上帝是我的君主》，就是在1708年写成的，也是他生前付印的唯一的复音长歌。

当时外马的威廉·厄仑士特公爵(Herzog Wilhelm Ernst——今译威廉·恩斯特)闻巴哈之贤，聘为宫廷大风琴师兼细乐琴师，年俸156古路典。后来更加至225(每古路典约合国币二元五角)。他那时除任职之外，已经有充分的时间来作曲，他那有名的序(Präludium)及赋格曲，至今犹为大风琴音乐之绝顶。此外则三部合奏、幻想曲等等，均流水般写起来，而且他立意替祈祷会创作新的歌曲。在一个普通人看来，单是这种作曲的工夫已经来不及，他却还有时

间到外面旅行。他用功的勤勉与天才的丰富，真可谓“叹观止矣”！

说到他的技巧的确是神妙过人，他可以在风琴上面弹出小提琴的连珠一般的调子，而在小提琴上面弹出风琴一般的乐曲，甚至于不用伴奏在小提琴上面弹出复调的模范大曲⑩。在德列斯典(Dresden——今译德累斯顿)时，他约同一个著名的法国作曲家兼大风琴家马霜(Marchand⑪)比量艺术的高下，到了约定的时间，那个比赛却无从举行，原来那位大风琴家无意中听到了巴氏弹琴，自知不及巴氏，于是“临阵脱逃”。

1716年，他任柯田(Köthen——今译克滕)侯爵的乐正，这一个时期是他细乐(chamber music)的丰盛期。那时他前妻已故，续娶吴路肯(Wilcken——今译维尔肯)。巴氏共有子女二十人，元配生七人，继配生十三人。

1723年他离开柯田，转任莱比锡(Leipzig)妥玛斯教堂(Thomas kirche——今译托玛斯教堂)歌队指挥兼音乐总监，在那里工作二十七年，尽忠于上帝，尽力于艺术，却始终不出风头，直到死。

巴哈生前是以大风琴家出名。实际上则他改良小提琴、钢琴、琵琶(Laute——今译琉特)、风琴等等的工作与他的作品，对于后世有更大的贡献与影响。他眼盲之后，仍然不息作曲，他口授，由他的女婿笔记。至1750年7月28日卒于莱比锡。

他的作品共计五十大本，里面包含复音长歌、赋格曲、序曲、钢琴曲、合唱曲、音乐会曲、幻想曲、法会曲(Messe——今译弥撒曲)、苦难乐(Passions musik——今译受难乐)等等，他那部«平均调律钢琴集»(«Das Wohltemperiertes Klavier»——今译«平均律钢琴曲集»)比罗(H. Von Bülow)称为旧约圣经，贝吐芬的模范大曲(Sonate)则为新约圣经。要了解巴哈的作品自然很是困难，但是已学音乐，却无论如何必定要勉力去学习了解。

坚忍奋斗的生活——古禄克(格鲁克)

大凡一个伟大的艺术家都一定有他的过人之处，如巴哈作«平

均调律钢琴集》，海典（海顿）改善大乐及细乐的组织，都是超越前人，启迪后世的工作。至于歌剧（Opera）的改革家，则是奥国的古禄克（Gluck）。

古禄克名克利斯妥夫·薇利巴路德（Christoph Willibald——今译克利斯托夫·维利巴尔德），1714年7月2日生于衣拉士巴哈（Erasbach——今译埃拉士巴赫）。他的父亲或做贵族的随从猎人，或做贵族的森林管理，家教非常严厉，虽然是严冬的时候，他也要赤脚替他的父亲运送打猎的器具，所以他坚忍耐劳的习惯是自小养成的。他的父亲对他儿子的期望就是一个猎人，但是古禄克并不是凡夫俗子，他是力求上进的。他的父亲送他入学堂，读到中学毕业之后，便再无力供给他升学。在平常的少年，父亲已经不供给他读书，他便乐得在森林里以猎人终老，可是古禄克不这样做。他到蒲喇格（Prage——今译布拉格）升入大学，靠教音乐维持生活，假期内则到各乡漫游，希望挣点钱使用。不多时，他的大提琴弹得愈加精熟了，居然在大城里开个人音乐会，博得贵族们齐声喝采；尤其是罗布柯薇兹（Lobkowitz——今译罗布科维茨），在古禄克到维也纳时，不独供给他食住的费用，兼使他学习作曲。再经过不久的时候，有一个意大利侯爵米路次（Melzi⑫）听见他唱歌弹琴，大加赞美，立刻聘他做细乐乐师，后来带他到米兰（Milan）找名师教他作曲。他用了四年的苦功，于是立下了艺术的基础。二十七岁，他自己创作的歌剧，在米兰上演，大受群众欢迎、此后三四年间，继续创作了七部歌剧上演。他创作的努力可想而知。他的名誉从欧洲大陆传到大不列颠群岛，密德路息士爵士（Lord Middlesex⑬）特邀他到英国指挥歌剧，结果他的成绩不及在意大利的好。明年（1746）他经巴黎回德国。此后在一个意大利歌剧团里面做指挥兼歌者，遍历欧洲各大城，但他仍然困于衣食，不能专心作曲。到1750年，与一个富商的女儿批尔金（M. Pergin——今译佩尔金）结婚，他才定居维也纳。这种安乐的生活对于他又是一番试验，他不愿风花雪月，随便过日。他知道自己学生时代因为要自谋生计不能专心读书，现在生活已经安定，便不应该再浪费一点时间。他于是补习拉丁文

及法文，对于文学也悉心研究。他所以能够完成改革歌剧的事业，这自是一个主要的原因。

他新作的歌剧又上演了，他出尽风头，荣任为“剧院及学院之乐正”，年俸两千古路典(约合国币五千元)。

此时他对于自己的工作仍然不甚满意，他努力寻求创作的新路。因为他不高兴再作意大利式的歌剧，刚好有一个意大利人加路沙比基(Calsabigi⑭)，提倡文学、音乐与舞台合一的艺术，两人一见倾心，他写剧本，古禄克作曲，从此开始了改革歌剧的工作。第一部歌剧是«阿费乌»(«Orpheus»——今译«奥尔菲斯»)。原来意大利的歌剧大都注重跳舞与唱歌，不管脚本之雅俗与否，古禄克则反是，他主张歌剧要顾到文学的价值，他的原则是简洁和一贯。不过当时大家看惯那些意大利式的歌舞，都说古氏的作品没有价值。经过相当的时间之后，他才受群众欢迎。

古氏并不因失败而灰心，他接连不断的写新的歌剧，写了«亚路切斯特»(Alceste——今译«阿尔切斯特»)之后，再写«巴黎士与希列拿»(Paride ed Elena——今译«巴里德与爱莱娜»)，这两部歌剧都有一篇著名的序文，表示他艺术的信仰。在维也纳、德国、意大利他得不到赏识，他便向法国发展。在巴黎，他的作品果然比较顺利，意大利派的作曲家完全不是他的对手。他的«伊菲革义在奥利斯»(«Iphigénie en Aulide»——今译«伊菲姬尼在奥利德»)上演之后，有些反对派如卢梭(J. J. Rousseau)等，均取消自己的议论，承认古氏的伟大。他不独对于作曲认真，对于乐队的演奏也不放松一点，只为一些小地方，他也不怕麻烦反复练习二、三十次。他不止对待别人是这样，对于自己的子也是不留情面。

到了这个地步，古氏第一是名利双收，第二是年纪老迈，本来是可以休息以娱晚景的了，但是古氏仍然继续努力。他不管是在床上或是席上，一有什么新奇的感兴，便马上起来，把他的思想记下。他的专一和认真，真可以使人佩服。

他在巴黎有一个艺术的对头——意大利作曲家辟次尼(N. Piccinni⑮)，他们两个人的信徒长年打笔墨官司。但是当辟氏的

歌剧在巴黎上演的时候，他尽心替辟氏帮忙，全不念半点私人的嫌怨；他那种大公无私的胸襟，不愧为后世的模范。

他有极强的自信，当他的歌剧上演，被人当场喝倒采的时候，他对他的朋友说："看两百年后吧！……时髦是打它不倒的。"但是，他同时非常谦逊，他说他作一部歌剧，要一年以上的构思，而且常常弄出一场大病。有一次有人问他："你写过多少部歌剧？"他说："约莫20部，而且写起来都是非常辛苦的。"辟次尼说："我写过一百多部，而且写起来并不费力。"古氏听见，对他说："亲爱的朋友，这种话是说不得的！"

1778年他完成了最大的杰作《伊菲革义在桃利斯》(《Iphigénie en Tauride》——今译《伊菲姬尼在奥利德》)，那时他已经是六十四岁的老翁了。这部歌剧在巴黎上演之后，反对他的人更加哑口无言，有话可说的便是对他的赞美。

在他未病疯瘫之前，他还计划写一部德意志歌剧，但是病发之后，医生禁止他用功，此后虽渐渐复原，精神已非昔比。至1787年9月15日乘车中风，不及救治而死。

因为1756年他的歌剧在罗马上演，得到教皇的骑士勋章，故史家多称之曰：骑士古禄克。

不肯浪费一点时间的音乐家——海典(海顿)

到过德国的人都一定听到过他们的国歌：《德国德国，高于一切》。这首歌已经是一百多年的"古董"了，但是唱的人，听的人，都还不觉得它陈旧，主要的原因是这首歌的本身非常雄伟庄严，可以激发国民爱护祖国的情感。1828年在维也纳举行苏柏(E. Schubert)逝世百年纪念的时候，竟有六万人合唱这首歌，它的价值可想而知了。

这首歌的作曲者是海典(Joseph Haydn)。

海典，名约瑟夫，1732年3月31日，生于奥地利之罗劳(Rohrau)。父亲是车匠，母亲曾经做过厨娘，他们的门第虽然低

微，却都很有音乐的天赋，他的父亲会弹箜篌，约瑟夫很容易便跟着唱歌，一切都合节拍。那时有一个亲戚劝他的父母让那个儿子专门学习音乐，母亲最先不愿，后来也答应了，于是约瑟夫便跟他到海因堡(Hainburg)学习音乐去了。那时他只有六岁，有一天有一个维也纳士提反大教堂[16]乐正雷铁尔(G. Reutter[17])到海因堡，他一听见约瑟夫唱歌，立刻发现约瑟夫的天才，于是又带他到维也纳做礼拜堂的唱歌童子。那些童子们都是住在公共宿舍里面，大部分缺乏适当的教育，如果海典自己不求上进，一定会从此埋没了他的天才。他后来对人说，我相信我自己是有天才的，但是更重要的是我当日用功的刻苦。他没有乐谱，全凭他精妙的听觉和出众的悟性去研究调性的区别。每当别的队员练习的时候，他决不浪费一点时间，他提出他的手提键琴(Klavierchord——今译楔槌键琴)放在地上轻轻练习。

十七岁，他因为剪掉一个队员的辫子，受到开除的处分，他无处栖身，只得在外面露宿一夜。好在有一个合唱歌者怜悯他年少无知，把他收留在自己家里，过了一个冬天。后来，约瑟夫借到一笔三百多马克的款子，便到外面租了一间不蔽风雨的搁楼，靠教书维持生活。他白天忙着工作，只在夜里有空闲弹琴和作曲。他那架钢琴已经被虫蛀得不成样子，但是他说，有了钢琴，便不羡王侯的幸福了。

在他居住的房子里漂亮的一层楼上，住着一个意大利歌剧脚本诗人美他士他梭(Metastasio[18])，他从美氏结识了一位意大利作曲家坡坡拉(Porpora[19])，海氏从他学习作曲和唱歌。他没有钱交学费，他要替他的先生擦皮鞋，做杂役，他先生教书的时候，他便替他弹钢琴伴奏。

经过他种种的努力，他渐渐提高了他在社会上的地位，他的作品也渐渐受到人家赏识。有一个男爵夫伦堡(Baron Fürnberg——今译拜伦·菲恩贝格)，开始向他定谱弦乐四部合奏曲。1759年介绍他到莫尔秦伯爵(Graf Morzin——今译格拉夫·莫尔青)处做乐正。自此以后，海典才解除了经济的压迫。1760年，他与一个假发

商人的女儿结婚，可惜结局很不幸，那女子的性格很不好，海典因此得不到幸福的家庭生活。

1761年，他在匈牙利厄士特哈次(Esterhazy——今译艾斯特哈齐)任侯爵乐正。到1790年，他已经不必任职，住在维也纳专心做他改造音乐的工作，把他的新作品寄到那边去演奏。

他改造音乐的工作是非常伟大的，在音乐史上他的名称是“大乐之父”，他生平的音乐作品共计一千一百七十八个单位，光是大乐就有一百十九套。

大乐(symphony——今译交响曲)，是一种复音的乐队曲，每套分为四章，每章都有它的特性。从前的乐队是有钢琴伴奏的，到海典手里才取消了伴奏的钢琴，由各种乐器跟着乐曲的性格与感情，使出适宜的效用，把全部的音乐幻变出繁复的音响与富丽的音色。大乐这才成为一种独立的、规模伟大的艺术。

除此之外，他对于细乐(chamber music)，亦有他的贡献。它的得名，取其别于教堂音乐。从前所奏的乐曲都是“求凰操”一类的东西，完全不适合海典那种端庄严肃的品格，他于是把它改成一种纯正的、高尚的艺术。

海典为人不独勤勉、端庄、严肃，而且亦非常仁爱。有一年，那位侯爵带同他的乐队到他的封邑厄斯特哈次去旅行，居留的时间特别长久，那些乐队员离家日久，都不免怀念乡里，但又不敢明白请求。海典知道他们的苦衷，于是写了一套五章的大乐，第四章照例是尾调[20]，但是接着忽然开始了一段恳求的柔板，那个第二铜角师起身熄灯，离开乐队，接着是笛师，再来是那些吹乐器的队员一个个离开，小提琴师也跟着休止符分散，结果是乐队的座位越来越暗、越空，只剩得两个小提琴师弹完末段，那位侯爵明白海典的意思，立刻吩咐他们还乡。这部大乐因此叫《别离大乐》(Abschieds Sinfonie——今译《告别交响曲》)，也就是标题音乐(Program music)的滥觞。

海典的名誉流传广远，英国和法国的音乐界都一致对他表示尊崇。他到英国旅行，因痕底路(G. F. Handel——今译亨德尔)的

祭神乐(oratorio)的感兴，他竟以一个六十三岁的老翁开始创作他的祭神乐:《创世纪》。

一部不足，继之以第二部:《四季》。第一部的基调是宗教，第二部则多是人世的描绘。

海典的国家观念非常之强，1805年维也纳被法军占领，他便忧劳国事，终天郁悒。1809年再度陷落，病益不支，5月26日他召集他的家人——他晚年没有妻子，家人是指在他的家里的人——来到他的面前，他亲自把他的圣主歌反复弹奏了三遍(这就是《德国，德国高于一切》的曲调)，越五日逝世。

我想，这位老翁的心情，仿佛陆剑南[21]的悲壮:

王师北定中原日，
家祭毋忘告乃翁!

崇高严肃的生活——贝吐芬(贝多芬)

一提起贝吐芬(Ludwig van Beethoven)这个名字，只要是稍为有点常识的人，都知道对他表示最高的敬意。他的生平，用罗曼罗兰(Romain Rolland)的话，就是英雄的殉道史。穷困，痛苦，疾病包围了他的一生，但是他只知为艺术，不，为人类奋斗。他憎恨人类，鄙弃人类，同时却爱人类，怜悯人类，他要用他的艺术去教训、拯救及改善这愚顽的人类。他的作品无一不盖上他灵魂的烙印，他的模范大曲(sonata——今译奏鸣曲)，他的大乐(symphony——今译交响曲)，是整部音乐史不朽的光荣。当他下葬的时候，有一个老妇人说:“这里要埋葬一个音乐家的主将!”是的，贝吐芬的伟大，就在当日也已经妇孺皆知，但是我们一注意他的生平，便知道天才之伟大，原是勤勉，磨炼，挫折，苦难的积累。侥幸成功，天下本没有那一回事!

贝吐芬一生饱尝忧患，做小孩的时候便没有好日子过。他生于1770年12月16日，莱茵河畔的蓬城(Bönn——今译波恩)是他的故乡。他的父亲是一个酒徒，他的母亲因此终年无笑容，我们的

乐圣就在这愁苦的家庭里生长。他的音乐天才很早便被发现，他的父亲希望他做神童莫查特(W. A. Mozart)第二，因此逼那个四岁的孩子在凳上站着练习钢琴，父亲喝醉了酒，便把他禁闭在地窖里面。八岁已经公开演奏钢琴，只是那个父亲待他的儿子却越来越凶，当他夜里烂醉回家，便从床上把他的儿子拉起来，逼着他弹琴弹到天亮。

这种不幸的家庭生活，使他渐渐丧失了那愉快的心情，他的母亲全心爱抚他，但是他知道他的母亲受苦比他还要多。好在莱茵河美丽的风景和音乐上迅速的进步，给那个可怜的孩子至上的安慰。十三岁，他已经发表了三首钢琴模范大曲。

他发疯似的练习钢琴，在他的钢琴旁边常是放着一盆冷水，他弹琴弹到手指发烧了，便把双手浸在水里，浸冷之后，立刻再弹，在琴室里面因此溅满水花。

十七岁他到维也纳，在莫查特面前奏琴，莫氏听完，向在座的人说："你们留意，将来的世界是会由他说话的。"

他回到蓬城，他的学业已经成就，他做钢琴演奏家出名，尤其是根据别人给他的曲调自由演成幻想曲，他教授一个宫廷顾问的寡妇白雷宁(Breuning——今译布雷伊宁)夫人的孩子，渐渐成为她家一个亲近的佳客。他自此更加努力读书，特别是歌德(J. W. Von Goethe)、施勒尔(F. Von. Schiller——今译席勒)的著作，此外还读希腊文学的译本，还有是莎士比亚(Shakspeare)。他学问的丰富，普通音乐家是很难及的。

当大乐之父海典旅行经过蓬城，他看见贝吐芬的一部合唱作品，识出他的天才，于是叫他到维也纳，教他作曲，自此(1792年底)他住在维也纳三十五年，一直到死。

维也纳是当日音乐的中心，贝吐芬对于自己的学问感到还未到家，便更加发愤学习。他常常抄写名家的乐谱直到深夜，同时努力作曲。到他二十五岁，发表了三套三部合奏曲的时候，他的艺术已经自成家数了。他创造了自己的风格，他注入他独创的内容，模范大曲接二连三的创作，每一首都表示出他新的方向，新的进步，

直到现在还是最宝贵的钢琴的经典。

经过长年的努力，贝吐芬在维也纳渐渐变成一个出名的音乐家。他公开演奏，尤其是在贵族家里，但是贝吐芬对他们并不表示一点谄媚的态度。原来，那些贵族平时多喜欢豢养一批音乐家供他们的娱乐，海典、莫查特都曾经做过那卑屈的奉承主人的乐工，莫查特还受过奴仆式的侮辱。到了贝吐芬，艺术家的地位才提高了，他不让贵族摆架子，贵族反要以听他弹琴为荣。有一次，他在贵族家里弹钢琴，隔房的谈话还不停止，，他于是把琴盖一击盖下，愤然说："我不高兴对猪猡弹琴"！

那时他已经开始了他最伟大的事业：创作大乐。他好象是生来驾驭那副管弦大乐队的，他那坚强的意志，深刻的感情，严肃的人生观，诙谐的风趣，都一一得到最得体的表现。他的大乐真可以说是前无古人，后无来者，天才如洼苹那(R. Wagner——今译瓦格纳)也承认有了贝吐芬，后人已经无从再写大乐。

他的第一、第二套大乐，还不脱前人的规矩，到写第三套的时候，世界的巨变激动了他的灵感，写出来已经完全是贝吐芬的人格的涌现。它题名《英雄大乐》(Eroica Symphony——今译《英雄交响曲》)，本来是预备献给拿破仑的，后来他听见拿破仑称帝的消息，于是扯碎了他的题词，悲愤地说："他也要来做暴君了！"原来贝吐芬是反对专制的，他崇拜拿破仑，是因为拿破仑收拾残局的功业，一旦使他失望，他便要改变态度了。可知贝吐芬所崇拜的，所自待的，乃是"天下为公"的英雄，要认识贝吐芬，便要认清这一点。

第五套大乐(c小调)[22]是最普遍的、最早得到世人的认识与崇拜的，具体表现出贝吐芬的气魄与灵魂的杰作。

第六套《牧歌大乐》[23]，是我们的大师歌颂田园生活的作品，即使周围充满了凶暴，他也可以从自然界得到甜美的安慰。他在维也纳的郊外来回漫步，躺在树边或是溪边，观察自然界的变异，倾听鸟雀们的歌唱，教它们打动自己的心魂而谱成最美妙的音乐。

贝吐芬的生活在那个时候越来越不幸，越惨淡。本来他的声誉已经从国内传到国外，出版家也极力要求他的作品发刊。他物

质的生活已经不会发生恐慌;但是他的听觉渐渐变坏,他的生活也越来越寂寞,他的家务无人料理,他常常因此烦心,他变成了一个畸零人。他讨厌俗人的面孔,但是他的心却永远充满了仁爱,只有别人对他不起。他后来把他的爱完全寄托在一个侄儿身上,从他的家信里面可以见到他那过于生父的仁慈,但是那个侄儿却反转来伤他的心。

他的知己鲁朵路夫(Rudolf, Erzherzog——今译鲁道夫)大公爵定他写一部法会曲,给举行大主教就职典礼时演奏。贝吐芬答应了,但他不草率从事,所以到期还未曾完成,直到经过三年的时间,无数的辛苦之后才脱稿,他自称是他"最完善的作品"。当他写这部乐曲的时候,有人看见他汗流满面,可见他勤苦的程度是怎样了。这就是那部有名的«Missa Solemnis»(«庄严弥撒曲»)。

和这部法会曲相对的伟大的作品,就是第九套大乐㉔。他从前写了八套,这一套已经到了大乐的绝顶。他向世界敞开他博大的心胸,他的痛苦,他的奋斗,他的灾难,他的快乐,都尽情唱了出来,他的命运就是整个世界的命运,那个寂寞的伟人把人类看成自己的问题。这套大乐是有合唱的,所以亦有人称它做有合唱的大乐。

他也写过一部歌剧«菲德利乌»(Fidelio——今译«菲岱里奥»),在这部歌剧里面主要的思想是反对欺骗与专制,而尽心歌颂女性的坚贞。

说到他的作品,真是丰富而且优美,他的钢琴音乐会曲,模范大曲,小提琴音乐会曲,弦乐四部合奏、三部合奏,都是永不磨灭的乐艺的珍宝。

他生平从不把他的作品随便发表,他考虑,他修改,涂到糊涂之后,便从头再抄一遍,甚至于版已经刻好了,他还不肯马虎一下,他再要补上两个音符,这种丝毫不苟且的精神,真可以做我们的模范。

凡是天才都是谦逊的,当世人赞美他的作品的时候,他说:这种名过其实的虚誉,使他惭愧到要发狂。1824年,他写信给他的朋友说,他好象只写过几个象样的音符。他终身的事业,就是用艺

术来拯救人类。有一次病重的时候，他把遗嘱写好给他的兄弟："我并未缺乏什么，我可以结束我的生活——只有它，艺术，把我拉回来。啊！在我还未曾做完了我份内的工作之前，我绝对不能离开人世，这是我延长我惨淡的生命的原因。"他也说过："我的工作是困苦的解救，别的什么都随便！"这种精神，这种胸襟，不独在音乐家里面，就是在全人类里面也是不容易找到的。

1826年秋天他重到乡间，天气十分恶劣，亲戚又使他生气，但是他仍然在田野间徘徊思索，随时在手册里面记下他的音乐，后来终于受了风寒，扶病回到维也纳。初患肺炎肝癌，再患黄疸，后来因水肿施行解剖，终于无法治疗。1827年3月26日下午，风雪纷飞，雷电交作，他在昏迷中睁开双眼，凛然张望一会之后，那位终身与顽强的命运苦斗的不世的天才，便瞑目长逝。

贝吐芬的肉体死了，他的精神却永远与日月争光，天地比寿！

不怕挫折失望的音乐家——棉底路士孙（门德尔松）

昔魏文帝作《典论·论文》叹"时人多不强力，贫贱则慑于饥寒，富贵则流于逸乐，遂营目前之务，而遗千载之功。日月逝于上，体貌衰于下。忽然与万物迁化，斯志士之大痛也！"论世论人，一语破的。这种现状，不独在我们中国发生，欧洲人亦有此种毛病。意大利歌剧作曲家罗西尼(G. Rossini)自从功成名立之后，到死将近四十年之久，几乎等于没有再作曲，与科举时代之敲门砖无异。其实一个伟大的艺术家对于艺术一定要"鞠躬尽瘁，死而后已。"古禄克、海典等大师都是贫贱不慑于饥寒，富贵后亦不流于逸乐者。但是还有值得赞美者，则有一个自幼便养尊处优的公子，少年力学，壮年力作，年未四十即行逝世的作曲家。这位作曲家是菲力司·棉底路士孙·巴妥路底(Felix Mendelssohn-Bartholdy——今译费利克斯·门德尔松-巴特尔地)。

棉氏1809年2月3日生于汉堡(Hamburg)，1847年11月

4日死于莱比锡(Leipzig)。

棉氏生长名门，他的祖父是哲学家、大诗人莱星(G. E. Lessing[25])的朋友，菲列德利希大王(Friedrich der Gross[26])的上客。他的父亲是柏林银行的总裁，却并不是铜臭熏心的市侩，他彻底了解他儿子的艺术，而且终他一生都替他的儿子帮忙，他使他的儿子自小受到最良好的教育。还有他的母亲巴妥路第也是一个非常的贤母，她是一家精神生活的中心点，她自己教授儿女们的音乐，而最显得突出的天才的是菲力司和他最要好的是姐姐樊妮(Fanny[27])。

菲力司三岁，便因法军侵略，他的全家逃到柏林。柏林的名流尽是棉家的佳客，他的母亲见得菲力司的进步非常神速，自觉不能继续教授，乃聘克廉门提(Clementi——今译克莱门蒂)的学生柏革尔(L. Berger[28])教他钢琴，切路特(F. Zelter[29])教他对位法，小提琴的教师则先是痕宁(Henning[30])，后来是利慈(E. Rietz[31])，用功的天才学生得到用心的名师教导，所以他九岁便已经公开演奏，十二岁即创作了数套的大乐和小歌剧，故有"十九世纪之莫查特"之誉。

他经切路特的介绍，去见歌德(J. W. von Goethe)，歌德听其演奏大加赞美，称之为"天神似的童子"，后来棉氏再访歌德，勾留了两个星期的时间，从那位诗宗得到丰富的教益。

菲力司的天才已经得到各方面的认识与赞美，他的父亲仍以为未足，特别带他到巴黎去见茄路比尼(L. Cherubini——今译凯鲁比尼)，让他的儿子受茄氏的试验，菲力司在茄氏面前弹奏他自己的作品，茄氏赞赏之余愿收菲力司为弟子。他的父亲不愿他的儿子独居异国，于是仍返柏林。1827年进柏林大学，研究史学与哲学，那时他已经以演奏家、作曲家兼乐队指挥名闻远近了。

他那不朽的《夏夜梦引子》(Sommer Nacht Straum Ouvertüre——今译《仲夏夜之梦序曲》)，是他十七岁作的，这篇作品，完全证明了他那温文尔雅的优越的天才。此外还有不少的弦乐四部合奏、钢琴曲、模范大曲，稍后则有根据歌德诗意作成的《大海之静及快乐的航行》引子(Meeresstille und Glückliche Fahrt——今译《平

静的海和幸福的航行》交响序曲)。

他不务新奇，他尽心研究古代大师如巴哈等的作品。巴氏的作品如《马太苦难乐》(Matthäus-Passion——今译《马太受难乐》)之类，尘封蠹蚀者几及百年，经棉氏之指挥上演而重见天日。

1829年作初次艺术旅行到伦敦，每一开会，采声雷动。明年春天便到威尼司(威尼斯)、佛罗仑司(佛罗伦萨)、罗马、米兰，而且亲身经历梵谛岗(教皇所在地)的“神圣周”；但是他不愿长在异乡流连，于是便回到他“清新而茁壮”的祖国。这一个时期内，他发表了他的第一集“无词曲”[32]。

1832年6月回国，他的知己已经不少凋零：歌德，切路特，和慈。伤感之余，又遇到非常的失意，他想继切路特做柏林歌唱学院院长，但是不能如愿。这一番挫折对于他并不是毫无用处，一个顺利惯了的少年，不经过一些失意，那里会感到人生之严重与辛苦！明年他与衣墨门(K. Immermann[33]) 共同创立民族剧场，结果又没有好成绩。后来再到伦敦指挥他的《意大利大A调大乐》[34]上演，三个月之后再回柏林，他的《美丽的米卢西妮引子》(Ouvertüre zue Schönen Mulusine——今译《美女米卢西尼的故事》序曲)及那篇最有名的小提琴音乐会曲，即于此时写成。不久，他到突西路村(Duesseldorf——今译杜塞尔多夫)指挥音乐会及教堂音乐。他那时的作品，有“无词曲”第二集、歌曲集及开始写作的祭神乐。1835年在莱府任乐正，后来与一个牧师的女儿订婚。他精神上物质上都感到非常的安乐，音乐的作品也成排的创作出来：细乐、歌曲、无词曲。1840年再来一套伟大的作品：复音赞美长歌(Lobgesang Kantate)[35]。

1842年，他的《苏格兰小a调大乐》[36]已经完成，当他第五次伦敦之行亲自献给维多利亚女王。

1843年棉氏还做了一件重要的事业：创立莱府音乐院，他与苏门(舒曼)教授作曲，教授器乐的都是有名的专家，至今该院犹为世界最佳音乐学府之一。

当时，菲列德利希威廉第四(Friedrich-Wilhelm IV——今译

弗里德里希·威廉四世)以棉氏才高望重，特召他到柏林指挥该地的音乐会，甫一年，棉氏仍回莱府。

1838年以来，棉氏即有写一部祭神乐《伊利亚士》(Elias——今译《伊利亚》)的计划，八年后方才完成，1846年在伯明罕(伯明翰)上演。接着即预备写他的第三部祭神乐《耶稣》Christus——今译《基督》)。忽然他的姐姐樊妮死了。棉氏笃于手足之情，哀恸之余，不能创作，所有公私的事务一概谢绝，只愿到维也纳指挥他的最后作品《伊利亚士》。然而11月9日当奏乐之时突然晕倒，此后脑部即不健全，至10月4日死于神经剧痛，时1847年也。

棉氏生平勤于著作，生年仅三十八岁，其作品集之编目者达一百二十一部，不编目者尚有歌曲、钢琴曲、合唱曲等三十余种，此外，指挥各地的音乐会，个人的音乐旅行，以及教书办学，从不因富裕而稍贪一刻之安闲。其作风自然优美，为各大家中之最民众化者，所以他的作品到现在还极受群众之爱好。

战胜病魔的音乐家——苏门(舒曼)

苏门(Robert Schumann)是自由派作曲家(Romantiker)。这个字有人译作浪漫派，但是这个自由或是浪漫，并没有放纵或是荡检逾闲的意思。自由主义是一种离开现实，趋向幻想，而屏除枯燥的理智的世界观，曾盛于中古时代，至19世纪初期，德国艺术家把它发扬光大，在音乐史上也同样放出灿烂的光芒，苏门就是一个重要的代表作家(除苏氏之外，尚有韦伯——K. M. von Weber，苏柏——F. Schubert及棉底路士孙)。

当18、19世纪之交，音乐界人才辈出，但有些人还不了解这纯粹尊严的艺术，只以那种浮夸的演奏艺能相标榜，苏门洞知隐蔽，于是振臂疾呼，发行《音乐新报》(Neue Zeitschrift fuer Musik——通译《新音乐杂志》)，来提倡他理想的真艺术，使艺术恢复它的本来面目。

苏门以1810年6月8日生于慈惠考(Zwickau——今译茨维

考)，父亲是一个风雅的出版家。约六岁即开始学习钢琴，九岁已经会写戏剧，他的父亲因此期望他的儿子做文学家，补偿他自己想做文学家而困于生计、不能如愿的缺憾。但是苏门对于音乐的天才却尽量发展，结果他的活动多偏在音乐方面了；然而他的文笔在音乐家中是数一数二的。

有一天，他偶然在父亲的营业所里面发现出一部黎基尼(Rhigini[37])作的引子的管弦乐队联谱[38]，他喜出望外，竟决定把它演奏，于是召集他学音乐的小朋友，组织了一个小乐队，他任指挥，缺乏的乐器便由他弹钢琴来补足。

他的父亲早死，他从母亲之命于1826年研究法律，终以性情不相近，经过四年的踟蹰，决定专门研究音乐，便到莱比锡从维克(F. Wieck)学习音乐。最先他想做钢琴演奏家，不幸因右手的中指受了损害，不能实现他的计划，演奏家的念头打消了，便更集中他的精力去作曲。他起初写了很多小品的钢琴曲，它的精妙，它的娴雅，处处表现出作者的个性。苏门并不单是音乐家，他兼有诗人的天份。

1840年9月12日他与他的教师的女儿克莱拉(Clara[39])结婚，她是有名的钢琴女演奏家。苏门因这幸福的婚姻，他胸中蕴藏着的情感尽情倾泻，一年间写了一百多首的乐歌，超过他终生乐歌数量(二百四十七首)之一半。我们欣赏他的乐歌，不单是要留意他那些热恋的、温柔的、香艳的作品，我们还要认识他那些严肃的、博大的，那些勇敢的、活泼的，以及那些诙谐的作品，然后才可以了解苏门创作的范围之广大，与他艺术之高超。

苏门的创作不限于小品，他也写细乐与大乐。有人说，自由派的作家根本便不能写大规模的作品，不独是音乐家，诗人亦不能免，所以苏门之所以不朽，全在他的钢琴曲和歌曲，他的天性不宜于写细乐和大乐。这种话似是而实非。我们试听听他三套弦乐四部合奏、钢琴五部合奏和钢琴四部合奏，以及小a调音乐会曲，大B调及小d调的大乐[40]，便可见苏门也有写大部作品的魄力。

诚然，苏门的体质是温柔而近于孱弱的，他生平除了与克莱拉

结婚那一段幸福的时间之外，实在是饱经忧患。三十二岁的时候，他的神经已有病弱的征候，但是他不甘受病的纠缠，他在棉底路士孙创办的莱府音乐院教授作曲，更曾与他的夫人旅行到俄罗斯开音乐会，希望可以改善他们的经济情形。

从俄罗斯回来，人是疲乏极了，他的神经几乎破碎，他的身体组织受到完全的损害，于是迁居到德列斯典去休养。

1845 年秋天，他的病体还未复原，他又开始写一套大乐。他宣言他要用他的灵魂向病魔反抗，但是明年 5 月他的神经又病得很厉害，一直到 1849 年才再度起来创作了他理想的佳作：《乐园和仙女》(Das Paradies und die Peri——今译《天堂和仙子》)，一部有独唱、合唱和管弦乐的作品。

后来，他从歌德的《浮士德》里面选作了三首与《乐园和仙女》一类的音乐作品，他的描写出神入化，至今为德国艺术的珍品。

苏门是一个自强不息的艺术家。他那时还要写歌剧，他选了《革诺费华》(Genoveva——今译《格诺费娃》)，亲自改编；但是他终究只是一个"抒情诗人"，所以不免缺乏紧张的、戏剧的场面与力量，虽然有些地方仍然不失大家的气象。

此外，他还写拜仑(Byron——今译拜伦)的《门佛列德》(Manfred——今译《曼弗雷德》)，脚本也是经过他自己的改编，成绩比《革诺费华》好。

1850 年秋天，他迁居到突塞尔村(Duesseldorf)，去指挥市立音乐会。可惜他这一次错认了自己的才能，他的成绩已不好，因为他是一个幻想的艺术家，和那实际的指挥技能并不适合。1853 年辞职，他的神经病也更加沉重，但是他还能够整理他的文集，而且热心奖掖后进，替那个少年白蓝士(勃拉姆斯)鼓吹，勉励他为艺术的理想做一个强坚的战士。

苏氏生平还有一件好处，便是：不忘本。他自己在音乐上有了极高的成就之后，他始终不忘那位儿童时代的平平无奇的钢琴教员衮区(G. Kuntzsch④) 先生，他把他的《踏板翼琴练习曲》(Studien fuer den Pedal-Flügel, Op.56——今译《带脚键盘钢琴练习曲》)

贡献给他的教师。当袞氏举行任职五十年纪念的庆祝的时候，苏氏又送他一顶月桂冠，附带一封庆贺的、感谢的信。这种笃于师生之谊的行为，我们每一个人都应该效法。

然而他神经病已经达到发狂的程度了。他曾经想过自杀，1854年2月因此送到蓬城的恩底尼希(Endenich bei Bonn)私立医院，至1856年7月29日逝世。

末了，我们可以用他自己的话说出他的生平：

“把光辉送进人类的心的深处。”

理想远大的生活——洼革那(瓦格纳)

在音乐史上最富独创性亦最伟大的作曲家是六名师：巴哈，痕底路，古禄克，海典，莫查特及贝吐芬。六人之外，其天才及造就堪与此六名师媲美，而称为第七位者，是理查·洼革那(Richard Wagner)。

洼革那是乐剧(Musikdrama)建设者。歌剧(Oper)与乐剧之分，是歌剧重音乐、轻诗歌，乐剧则把音乐与诗歌溶成一片。洼革那自写脚本，自配音乐，而且改造剧院和舞台。他的才能，他的气魄，都是旷代无匹的。但是这种成功是不是侥幸的呢？不，这是经过种种的艰难与奋斗之后，方达到成功的境地的。

洼革那的父亲是莱比锡警察局的司法书记官。他生于1813年5月22日。那时解放战争的风云弥漫在全个欧罗巴洲。他的故乡不久就变作战场。他的父亲因为国难期间加紧工作，以致积劳成疾，理查诞生后不到半年，他的父亲已经逝世了。

理查不比莫查特、棉底路士孙或娑朋是一个音乐神童，但是他非常活泼，倾心于那剧场的神奇的世界。原来，理查的父亲死后，他的母亲转与一个优伶结婚，那个优伶名盖亚(Geyer)[42]，本是理查父亲的朋友，结婚之后，他尽心照顾他亡友的遗孤，对于理查尤为钟爱。理查有一次跟他拜识了作曲家韦伯(K. M. von Weber)和他的杰作歌剧《自由射手》(Freischütz)。他于是对于戏剧发生极大

的兴趣。他说:“不要皇帝,不要国王,只要拿着节拍杖指挥乐队。”他和他的姐姐及小朋友们在家里学演《自由射手》,有空便玩他的傀儡剧场。

在学校里,他以明敏的头脑出名,他除了学校的功课之外,还要自动去学习,朗诵希腊文,而且翻译外国的诗歌。不到十二岁,他已经登台朗诵希腊悲剧或是莎士比亚的诗剧了。那时学校里死了一个同学,校长叫学生做悼诗,理查的作品列为第一。

他的母亲住在普喇格(Prag——今译布拉格),理查留在德列斯典(Dresden)读书。有一年春天,他要去省视母亲,可是车钱不够,竟决定和他的一个同学走数百里的长途,走到肚饥脚肿,向人讨了一点钱去吃饭,吃饭的时候碰到一个音乐家,理查与他攀谈,谈得非常投机。那时洼革那已经学了好几年的钢琴了。于是那个音乐家替他们付客店钱,借钱给他们做零用。可见,洼革那自小便非常坚忍、伶俐,而且对于母亲也是非常依恋的。

洼革那渐渐长大,升到大学读书。他看了有贝吐芬配音乐的戏剧《哀格蒙特》(Egmont),得到极大的启示,他自己便也想动手写戏剧,自己配音乐。

1831年他从槐因里希(Weinlig)[43]学作曲,接着便写了一大堆的音乐作品,有大乐,有引子,也开始写一部歌剧,但是没有写完。

他的母亲看见她的儿女们一个个到舞台上去活动,便再不肯让洼革那跟着去,只希望他做一个诗人或是画家。可是这位二十岁的青年终于跟着他的哥哥亚路伯(Albert——今译阿尔贝特),到吴慈堡(Würzburg——今译维尔茨堡)去参加歌剧合唱团,而且写了一本歌剧《仙女》(Die Feen)。不久就写了第二部:《爱的禁制》(Das Liebesverbot——今译《爱情的禁令》)。1836年他在麦底堡(Magdeburg—今译马格德堡)任乐正,便把他的歌剧上演,但是成绩不好。后来歌剧院破产,他到柏林,不久便在大王堡(Königsberg——今译柯尼斯堡)与一个女优结婚。

1837年起,他在里加(Riga)尽职做了两年的乐正。这是他的天性,一做事便非常认真,尤其是剧场的工作。但是他不愿埋没自

已，他极想到巴黎，因为巴黎当日是大歌剧的中心点。那时他正在写一部歌剧：《里恩齐》(Rienzi——今译《黎恩济》)，歌剧还未完成，他已经要同他的女人从里加逃走。他趁的是一只帆船，海上飓风乍起，他的船被打到诺威海峡里面，岩石的反响，水手的狂歌，波浪的汹涌，风暴的呼啸，都给他伟大的启示，做日后那部歌剧《飞行的荷兰人》(Der Fliegende Holländer——通译《漂泊的荷兰人》)真实的材料。

1839 年夏天，他在伦敦登岸，后来转巴黎住了两年，受尽最苦楚的经济压迫，与最伤心的失望。他的《里恩齐》已经完成，但是一个没有名气的外国少年，那里可以找到上演的机会！他在巴黎做音乐的"散工"，替新闻纸写论文。他从头认识真实伟大的艺术，他用心研究贝吐芬和韦伯的音乐。他写了一篇《浮士德引子》(Faust-Ouvertüre——今译《浮士德序曲》)。1841 年完成了《飞行的荷兰人》。1842 年他终于可以离开巴黎，因为他的歌剧《里恩齐》已经决定在德列斯典上演。洼革那重见莱茵河，于是泪珠盈睫，发誓永远尽忠于他的祖国。《里恩齐》上演的时候，洼氏通宵工作，终于博得强大的采声。洼革那做了宫廷乐正，他的生活问题也就有了解决了。

在德列斯典他做了六年的乐正。1845 年他的新作《檀灰塞》(Tannhäuser——今译《汤豪舍》)上演，表示了洼革那优美的、深刻的、伟大的艺术。1847 年又完成了《罗痕古林》(Lohengrin——今译《罗恩格林》)，但是不能够在德列斯典上演，他已经和那个总理闹意见。他见得自己那种最热心的工作与远大的理想别人不能了解，于是去参加 1848 年的革命，向群众激昂演说。1849 年乱事失败之后，他被政府通缉，只得逃到瑞士的曲里希(Zürich——今译苏黎世)。他的意气并不消沉，他继续作曲，兼写论文，如《艺术与革命》，《未来的艺术工程》，《艺术和气候》，以及《歌剧与戏剧》等等，都是极有价值的著作。

1850 年，黎士特(F. Liszt——今译李斯特)把他的歌剧《罗痕古林》在外马(Weimar)上演，那时，在那里开始了一场新旧派音乐的争斗。那些守旧派对洼革那猛烈攻击，洼革那自己也发表论

文，说明他的理想与他的期望；但一般人都不了解他，他的改革计划一时没有实现的希望。

洼革那并不因俗人的反对而气馁，他开始写他规模伟大的著作《尼贝龙的指环》(Der Ring des Nibelungen——今译《尼伯龙根的指环》)。这套歌剧共分四部，在一间寻常的戏院里面是不能上演的，它需要特别的舞台。所以他写了将近三部，便停止这部歌剧的写作，另行开始写《脱里斯坦和伊左路底》(Tristan und Isolde——今译《特里斯坦与伊索尔德》)。

后来他终于被赦回国，在维也纳，他头一次看见自己的作品《罗痕古林》上演。《脱里斯坦和伊左路底》也已经完成，他于是再计划一部新歌剧《女仑堡的工商歌诗团》(Meistersinger von Nürnberg——今译《纽伦堡的名歌手》)。只是他的工作总是被活生牵累不能完成。直到1864年，那个拜恩(Bayern)[44]少年国王路易第二(Ludwig II)[45]即位，召洼氏到他那里，使他无衣食之忧，安心完成他的作品。《脱里斯坦和伊左路底》及《女仑堡的工商歌诗团》于是陆续在闵贤(München——今译慕尼黑)上演。可惜群众仍然不甚了解，新旧的争斗因此再度发生。好在洼氏已经得到新的信徒和朋友，与他的艺术敌人周旋，他自己避开那猜忌、憎恨和造谣的空气，再到瑞士去续写他中断的《尼贝龙的指环》。那时普法战争的结果，俾斯麦和毛奇奏凯归来，洼革那庆幸之余，写了一篇《皇帝进行曲》(Kaiser-Marsch)。他也再回德国打算写完他的大作：《尼贝龙的指环》，他在拜雷特(Bayreuth——今译拜罗伊特)找到建造节日剧场的地方。1872年行奠基礼，他那种座位向后逐排升高的环形大堂，那不见管弦乐队的座位的设置，都有他适合一切条件的独创性。但是建筑的时候，又有人出来反对，好在他自己有百折不挠的、任劳任怨的天性，兼得到他的国王和朋友的帮助，那所大剧场才得告完成。1876年8月，他的四部作品在拜雷特上演。上演的时候真可谓极千古未有之盛，全世界各处闻讯赶来的人不计其数，威廉皇帝也"御驾亲征"。洼革那终身不懈的理想和工作终于达到了他的目的，给全世界创造了一种无人做过的，音乐、诗艺、舞

台的综合艺术(古禄克虽然开始了这方面的工作,但是不及洼革那那种一手包办的才能与气魄)。

在一个平常人看来,洼氏现在已经名利双收,实在不必再讨苦吃,说一声"老夫耄矣,无能为也",从此养老了事;但是洼革那不这样做,他决不放松他的工作。他再动手写一部剧本,然后再把它谱成乐剧:《帕齐法路》(Parsifal——今译《帕西发尔》),一部庄严神圣的作品,1882年在拜雷特上演。过后,他便到威尼司去休养,忽然心脏病发作,遂于1883年2月13日逝世。噩耗传来,举世震悼,因为他的乐剧已经冲动了世界的乐坛,拜恩国王敕使致送隆重的花圈。

他死之后,拜雷特的节日剧场,由他的续娶夫人柯西玛(Cosima[46])主持;夫人是钢琴王黎士特的女儿,有出众的智慧与音乐的天赋,一切都能够遵守洼革那的遗规继续办理。到她年老之后,她的儿子绩夫力德(Siegfriet[47])接手办理,亦能够不坠家声。最近绩夫力德逝世,便转由他的夫人主持,洼氏的典型真可以说是永守勿替了。

现在不独是拜雷特,就是别的剧场也一样要上演他的歌剧,凡是不存私心的人,无不一致承认洼革那是十九世纪最伟大的艺术家,他是世界上唯一的具备音乐与诗艺的创作天才的作曲家;而他所以能够达到这种最高的艺术的目的,则全凭勤苦、坚忍与勇敢的精神做他工作的骨干。

感情纯洁的生活——白蓝士(勃拉姆斯)

说起近代的音乐,谁都不能忽略了白蓝士(Johannes Brahms)的作品,他与巴哈及贝吐芬合称音乐史上的三B;这句话虽然不免过誉,但是白蓝士确有其伟大之处。

1833年5月7日,白蓝士生于汉堡(Hamburg);他的父亲是一个音乐家,他因此自小得到正当的音乐教育。当他十岁的时候,他的钢琴技术已有惊人的进步,有一个音乐会经纪人竟想把他带

到美国去开神童音乐会。好在他的教师不赞成这种无谓的风头，白蓝士因此受到完全的音乐教育。到他研究音乐理论的时候，他已经发生了创作的兴趣。初次出台是替一个小提琴家弹钢琴伴奏，跟着便开自己的音乐会。他的父亲收入不多，白蓝士便有时在旅店里面弹琴挣钱，帮助他父亲维持家人的衣食。他是尝过穷苦的滋味的，到后来成了富翁，他仍然不浪费一文钱。他初期作品如钢琴曲、模范大曲、歌曲等，已经如三日的虎雏，早具有食牛的气象了。

蛟龙原非池中物，白蓝士离开汉堡做小提琴家雷门仪(Remenyi[48])的伴奏者，开始作音乐旅行，这是他事业的起点。在葛廷根城(Göttingen——今译格廷根)开音乐会时，临时发现到那具钢琴低了半音，白蓝士即席将贝吐芬的模范大曲从大A调改作大下B调[49]，约亚希姆(J.Joachim)是当日有名的小提琴家，因此叹服他的天才，两人从此做了最密切的朋友。约亚希姆介绍白蓝士去见黎士特及苏门。他到外马去见黎氏时，因为两人艺术的方向不同，所以并没有好结果。到突塞尔村去见苏门夫妇的时候，两方的感情便非常融洽，苏门当日虽然已经害着很重的精神病，还能够对这后进的青年表示热烈的欢迎。白氏日后之奖掖后进，多少不免受到苏氏的影响。苏门从他的钢琴和歌曲认识出那个少年的天才，于是在《音乐新报》上面发表论文，向世界预告了少年白蓝士是艺术的救主。这种赞美当时曾经得到不少的反感与嘲笑，但是对于那个少年却给予不少的鼓励，他的地位也提高起来，印刷家声称可以印行白蓝士的全部作品。苏门逝世之后，他的夫人介绍白蓝士到立帕迭莫路德(Lippe-Detmold——今译利珀-德特莫尔特)侯爵处，任音乐教师兼合唱指挥。

他的作品因为是属于旧日的模范派，所以很受到新派的攻击，他因此回到故乡，努力作曲，他创作了好几部优美的细乐，同时还有不少艺术歌。

1862年他起程到维也纳，那边是音乐的中心，音乐家多集中在维也纳。那时恰巧那个有名的“唱歌学院”的指挥无人担任，有人来聘请白蓝士，他答应了，维也纳从此变了他的家乡。虽然他的

职务并没有多少长久，可是他大多数时间总是住在维也纳，他的作品也多是在维也纳首次公演。在那几年，他几乎专心做声乐的作品，除了那部纪念母丧而作的"诔乐"(Requiem——今译安魂曲)之外，还有别的几部巨制，如《命运之歌》(Schicksalslied)及《凯旋歌》(Triumphlied)等等。

普法战后的一年，他再任确定的职务，第二次领导维也纳的唱歌学院。这一次职务也并不长久。他那时音乐作品的版税已经可以维持他安适的生活了。他年方四十，正是创作的盛年，他觉得他自己现在已经有充分的经验与气魄，于是那部构思十年的第一套大乐——小c调[50]——于1877年完成。此后十年间，接连写了三套姐妹作，还有一套钢琴音乐会曲，小提琴音乐会曲，以及两篇引子。

那时在维也纳发生了一场新旧派音乐的论战，新派的人，因为白蓝士是旧派的中坚，所以对他亦尽情攻击，至于他自己，对于这次"内战"却颇为冷淡，他不愿浪费他的时间与精神，由他的朋友在那里替他辩护。

白氏的天性是严肃的，早年的教养，壮年的经验，都使他更加严肃，他这种态度到死没有改变过。他那深刻的宗教的感情，在他那部《四首严肃的唱歌》[51]里面，表示出他的神异与虔诚；不幸，这部作品真成了他的绝笔。1896年他害了很深的肝病。到他接到苏门夫人的死耗，赶到佛朗克府(Frankfort——今译法兰克福)去送丧，他老泪纵横，不胜伤感；于是病上加病，至1897年4月3日晨9时，卒于维也纳。

白氏为人最直率，不论好与不好，他都当别人面前说出来。他对富贵人则玩世不恭，对贫苦的人则慈祥和蔼。而且他也非常谦逊，有一次他在友人家喝酒，友人拿出最好的一瓶说：这一瓶是我们的白蓝士，白氏回答他道："请你让我喝你的那一瓶贝吐芬吧！"

白氏不到二十岁即开始漫游，此后虽曾一度还乡，也并没有久留。他在维也纳独居三十余年，以至于死，终身不娶。

他创作的范围除歌剧外，几乎包括了全部的声音艺术。他的艺术是严肃的、平淡的、深沉的，他不因聪明而懒惰，不因富裕而偷闲，不因赞美而骄矜，不因攻击而气馁。他认定他自己艺术的目标，经过成熟的构思之后，才运用精炼的技巧把一篇作品写下来，所以他的作品至今是演奏会的主要成分。他是一个有良心的人，一个伟大的艺术家。

深思沉潜的生活——窝路夫(沃尔夫)

我们知道在音乐史上有一个苏柏，是歌曲之王，他的作品单是独唱歌就有六百零三首，真可谓洋洋大观了。谁知他死后三十二年，又有一个乐歌作曲家出现，世称为新的苏柏，而且运会所趋，当时正是洼革那的乐剧风靡欧洲的时候，他是时代的产儿，所以他的另一个名称是：乐歌的洼革那。

这个人是谁？他是胡哥·窝路夫(Hugo Wolf——今译胡戈·沃尔夫)！

他是奥国许太亚麦的温第许古喇慈人(Windischgraz in Steiermark——今译施泰尔马克[州]的温迪施格拉兹)，1860年3月13日诞生。他的父亲是皮货商人，会弹小提琴、钢琴及别的乐器，在家中组织了一个五部合奏团，胡哥弹第二小提琴。他的音乐教育自小便不缺乏，他想专门学习音乐，他的父亲最初不赞成，胡哥写信给他的父亲说，他自己虽然始终爱音乐如命，但是父亲不赞成，他也只有顺从父亲的意思。后来，那个父亲受不过那个儿子的恳求，终于答应了他，于是胡哥便于1875年名列维也纳音乐院的学籍了。两年之后，那个音乐院院长接到一封署名窝路夫的恐吓信，于是要把窝路夫开除；窝路夫竭力辩解，叫院长详细辨认那封信的字迹和他平日的字迹是否相同，无效，结果终被学校除名。窝路夫的冤愤可想而知了。回家去吧，他不愿也不能，自此他流落在维也纳，以一个十七岁的少年，在异乡靠自己维持生活。

在穷困的时候最可以显得出一个人的品性。窝路夫现在正是

显他刚强忍耐的骨力的时候了。

他每天只吃一顿粗劣不堪的饭，把省下来的钱学英文和法文。他拼命读书，他没有钢琴，便坐在公园里用心研究贝吐芬的模范大曲。

1875年洼革那到维也纳指挥他的歌剧上演，窝路夫在帝国饭店里等候洼氏出门，立刻替他开车门，车一开行，他便跟在车子后面飞跑，想赶到歌剧院门前替他开车门，希望得到洼氏的一顾，请洼氏批评他的作品。可见他为达到一种目的，便不怕任何艰难和辛苦。

洼革那虽然没有给这少年什么好处，但是那个少年却从此做了洼革那的信徒。

他最先在维也纳教音乐糊口，后来在扎尔慈堡(Salzburg——今译萨尔茨堡)做乐队副指挥。他非常尽职，但是他不高兴练习那些娱乐性质的歌舞剧，于是便回维也纳。后来替维也纳的"客堂新闻"写音乐批评。他一方面阐扬模范派的作品，一方面又宣传俾利阿(H.Berlioz——今译柏辽兹)、洼革那、白禄那(A.Bruckner——今译布鲁克纳)的新音乐，对于那些顽固的音乐家则尽情攻击。白蓝士也逃不脱他的笔锋，但是他对白氏的作品并不是一笔抹杀，他很喜欢白氏的细乐，曾经写过赞美的批评。

从十五岁起，他已经开始写乐歌、弦乐四部合奏、大乐诗、合唱曲。至27岁以后，他写了《谋力开歌集》(Mörike-Lieder——今译《缪里克歌曲集》)，他的乐歌便达到成熟的境界了。在两年内他写了将近两百首艺术乐歌，无一首不表现出他独创的风格与杰出的天才。他作曲之先，总是先把那一首诗认真朗诵，读熟之后，便深思冥索到夜深，明早醒来，伸纸下笔而乐歌成功。

窝路夫的神经是变态的，1890年之后，他创作的情绪忽然枯窘起来，除掉中间写了十多首的乐歌，几乎经过五年的时间才再可以开始创作。他虽然在那个时期不能创作，但是并不苟且偷安，他用功练习钢琴，克服了那些最难人的技巧。

创作力复活之后，他的主要作品是一部歌剧《可勒基多》(Der

Corregidor——通译《科雷基多》)。接着在一个月内写了《意大利乐歌》第2集22首。[52]过后便开始写第二部歌剧《韦尼加士》(Manuel Venegas——今译《曼努埃尔·费内加斯》),脚本一到手,在14天之内写了五十页的钢琴联谱。谁知昊天不吊,他的狂疾忽然发作,中间虽然好象有些复原,但是到了1889年,医生即宣告绝望。直到1903年2月16日,才在疯人院里面结束了他的苦命。

他生平最讨厌广告,他的作品经过不少的波折,才找到一个大出版家说特(Schott's Söhne[53])。当那个出版家要他一张照片和他的略传做广告的材料的时候,他截然拒绝了。他说,他的乐歌要靠自己维持生命,倚赖广告是不成的。

他的作品在他生前只有很少很少的知音,他约莫两百首的乐歌五年长的版税,只有八十六马克五十三分尼(约合国币九十五元)。他自己也知道他的作品不容易得到世俗的赏识,所以他写信给他的朋友,一方面说,自苏柏、苏门以来,再没有可以和他比拟的作品;一方面又说,这已经是写给后世人的了。世人尽管批评他,嘲笑他,他决不违背他的信仰以求一时的名誉。我们的古人说:毋曲学以阿世。窝路夫的确有此超然独立的气概,而且他勤苦耐劳的精神,在在都足做我们的模范。

他不朽的主要的作品是乐歌,他乐歌的数量虽然不及苏柏所作之多,但是质量上却实在是不相上下。苏柏作曲的歌德诗,他有些觉得不能满意,便把它另谱新曲。他对于文学的了解确比苏柏深刻,至于依照严格的朗诵法来作曲,这一点也是他所以区别于苏柏的地方。这并不是说,他的天才高过苏柏,这是时代使然,没有苏柏,恐怕便不会有窝路夫;而窝路夫于接受苏柏遗产之余,却又不甘屈伏,奋然自辟蹊径,给乐歌再创一个新天地,则不能不令人惊叹而且佩服耳。

从这个教训我们可以晓得,世界是进步的,我们师法古人,却不能做古人的奴隶。不过要成大事,便要有极大的决心毅力和韧性。如果口出大言无所用心,便徒然要惹别人笑话了●

〔附〕

关于《音乐家的新生活》这本书的编写经过

1934年，正中书局要配合"新生活运动"出一套丛书，有一部分是各种家的新生活，如戏剧家、文学家、音乐家的新生活等等，每一种都要找一个头面人物来写，音乐家当然找到萧友梅先生了。可是当他们派人找到萧先生的时候，萧先生却说事情太忙，腾不出手来。后来禁不住来人的纠缠，萧先生说，给你们介绍别的合适的人吧。他们还是不依，最后说是别的人写也可以，不过作者的名字一定要用萧友梅。这样一来，萧先生便想到我这个无名小卒，"委屈"一点是无所谓的。他把事情的经过告诉我，我问他怎样写，他说找一些外国音乐家，比较严肃刻苦的作为"新生活"的榜样，另外写一篇序讲一讲自己勤奋学习的经过就行了。我于是依照他的指示选出一些音乐家，写完一篇就给他看一篇，由他审阅定稿。一场纠葛就这样敷衍过去了，同"新生活运动"可以算并不怎么搭界。所以这套丛书出版之后，有些书是被大吹一通的，就是从来没有吹捧萧友梅这本书。

（廖辅叔）

---

* 本篇于1934年5月由南京正中书局出版单刊本，列为叶楚伧主编的"新生活丛书"之一种。关于本文的写作和成书经过，见篇末所附廖辅叔《关于‹音乐家的新生活›这本书的编写经过》所作的说明。

① 1934年2月19日，蒋介石在南昌提出以所谓"礼义廉耻"为"生活准则"，成立"新生活运动促进会"，自任会长，在全国推行，是为"新生活运动"之来由。

② 辜鸿铭(1856～1928)，福建同安人，前清遗老，通数国文字，曾在北京大学任教，对新文化持反对态度。他批评《礼记》译名的话，转引自周作人《雨天的书》(1925年北京新潮社发行)中《生活的艺术》一文，原文为："从前听说辜鸿铭先生批评英文《礼记》译名的不妥当，以为'礼'不是 rite，而是 art。"

③ 转引自同上周作人《雨天的书》中《生活的艺术》一文。斯谛耳其人和他的《仪礼》序待查。

④ 今译卡鲁索(Enrico Caruso，1873～1921)，意大利男高音歌唱家。

⑤ 今译帕格尼尼(Niccolò Pagánini，1782～1840)，意大利小提琴家、作曲家。

⑥ 今译陶西格(Karl Tausig, 1841～1871)，波兰钢琴家、作曲家。

⑦ 今译泰希米勒(Robert Teichmüller, 1863～1939)，德国钢琴教育家。

⑧ 今译克伦格尔(Julius Klengel, 1859～1933)，德国大提琴家、作曲家。

⑨ 莱曼和亚白特，前者今译勒曼(Lili Lehmann, 1848～1929)，德国女高音歌唱家；后者今译阿布特(Franz Wilhelm Abt, 1819～1865)，德国作曲家。

⑩ 指巴赫的《无伴奏小提琴组曲与奏鸣曲》。

⑪ 今译马尔尚(Louis Marchand, 1669～1732)，法国风琴家、作曲家。

⑫ 今译麦尔齐，伦巴第王子，1737 年格鲁克因他的资助，得以去米兰从萨马丁尼(Giovanni Battista Sammatrtini)学作曲。

⑬ 今译米尔德西克斯勋爵，1745 年曾邀请格鲁克去伦敦，其他不详。

⑭ 今译卡尔萨比基(Ranieri Calsabigi,1714～1795)，意大利诗人、歌剧脚本作家。

⑮ 今译皮钦尼(Niccola Piccinni, 1728～1800)，意大利作曲家。

⑯ 指St. Stephen，今译圣·斯蒂芬教堂。

⑰ 今译罗伊特，参看《近世西洋音乐史纲》注释㉜。

⑱ 今译梅塔斯塔西阿，参看《近世西洋音乐史纲》注释98。

⑲ 今译波尔波拉，参看《近世西洋音乐史纲》注释99。

⑳ 意指终曲、尾声。

㉑ 即南宋诗人陆游(1125～1210)，字务观，号放翁，有《剑南诗稿》等传世。"王师北定中原日，家祭毋忘告乃翁"，是他最后一首诗《示儿》中的著名诗句。

㉒ 即《第五交响曲》(Op. 67, c 小调)，又名《命运交响曲》。

㉓ 即《第六交响曲》(Op. 68, F 大调)，又名《田园交响曲》。

㉔ 即《第九交响曲》(Op. 125, d 小调)，又名《合唱交响曲》。

㉕ 通译莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729～1781)，德国思想家、文艺理论家、剧作家。

㉖ 今译腓特烈大帝(1712～1786)，即腓特烈第二(Fried-rich II)，普鲁士王。

㉗ 今译芳妮(Cäcillie Fanny, 1805～1847)，门德尔松之姊。

㉘ 今译贝格尔(Ludwig Berger, 1777～1839)，德国钢琴家、教育家。

㉙ 今译策尔特(Carl Friedrich Zelter,1758～1832)，德国作曲家、指挥家、理论家。

㉚ 今译亨宁(Karl Wilhelm Henning, 1784～1867)，西里西亚小提琴家、作曲家、指挥家。

㉛ 今译里茨(Eduard Rietz, 1802～1832)，德国小提琴家。

㉜ 通称"无词歌"(Song's Without Words)。

㉝ 今译伊默曼(Karl Leberecht Immermann,1796～1840)，德国戏剧家、小说家。

㉞ 即《意大利交响曲》，门德尔松《第四交响曲》(Op.90, A 大调)的别称。

㉟ 今译颂赞歌。此处或指门德尔松的作品第 52号《康塔塔交响曲》(Lobgesang,《第二交响曲》的别名，1840 年作)。

㊱ 即《苏格兰交响曲》，门德尔松《第三交响曲》(Op. 56, a 小调)的别称。

㊲ 未详，待考。

㊳ 据萧友梅《普通乐学》："联谱"即"Score"，也即总谱。

㊴ 今译克拉拉(Clara Josephine Schumann, 1819～1896),德国钢琴家。

㊵ 以上列举作品,依次指舒曼所作:《弦乐四重奏曲》三首 (3 String Quartets, a. F、A, Op. 41, 1842);《钢琴五重奏曲》(Quartet, 2Vn、Va、Vc、pf, ♭E, Op. 44, 842);《钢琴四重奏曲》(Quartet, Vn、Va、Vc、pf, ♭E, Op. 47, 1842)《d 小调钢琴协奏曲》(pf. Concerto, d, 未编号,1939);《♭B 大调第一交响曲·"春天"》(Symphony, No. 1, ♭B, "Spirng". Op. 38, 1841);《d 小调第四交响曲》(Symphony, No. 4, d, 未编号 1939)。

㊶ 今译孔奇(Johann Gottfried Kuntzsch),德国风琴家,舒曼的音乐启蒙老师。

㊷ 今译盖尔(Ludwig Geyer, 1779～1821),德国演员、肖像画家。

㊸ 今译魏因里希(Christian Theodor Weinlig, 1780～1842),德国作曲家、理论家。

㊹ 即巴伐里亚,德国州名。

㊺ 或译路德维希二世,巴伐利亚国君。

㊻ 通译科西玛(Liszt Consma, 1837～1930)。

㊼ 今译齐格弗里德(Siegfriet Wagner, 1869～1930),瓦格纳之子,指挥家、作曲家。

㊽ 今译赖门伊(Eduard Renemyi, 1830～1898),匈牙利小提琴家。

㊾ 据萧友梅《普通乐学》:"下"即"Flat","大下 B 调"即"B Flat",也就是降 B 大调。

㊿ 指勃拉姆斯《第一交响曲》(c 小调),据记载:此曲完成于 1875 年。

51 即《严肃的歌四首》(Vier Ernste Gesänge, Op. 121)。

52 即《意大利歌曲集》(Italian song book),共歌曲 46 首,分上下两册,上册 22 首,作于 1890～1891 年;下册 24 首,作于 1896 年。

53 即 Schottund Söhna,今译肖特出版公司,1773 年肖特父子在美因堡创建的音乐出版社。

最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因*

有人问我："你为什么对于整理或改造旧乐不发表一点意见呢?"我对于这问题曾经考虑多时,总觉得未答复这问题之前,先要把旧乐不发达的原因说出来,方才可以谈到整理或改造的方案。但是单说旧乐不振而没有一种反证,不容易得一般人士的相信,所以这篇文章特意先把最近一千年来西乐发展的显著事实罗列出来给人参考,然后才把我国旧乐不发达的原因说出来。

讲到一千年以前的西方音乐,虽然有过一段希腊音乐的历史和罗马 Gregorian(格里高利)大帝圣歌的故事,但是这两个时代的音乐仍然脱离不了单音的组织与用字母记谱的笨法,西乐真正的发展还是在 9 世纪以后。这里把他们发展的显著事实,略举几件如下:

1. 有键乐器的发明。读过西洋音乐史的,谁都知道西方复音音乐的发展,经过 Organum(奥尔加农)、Discantus(迪斯康特)及 Fauxbourdon(福布尔东)三个时期。但是我们不要忘记,假如没有键盘乐器的发明(按:风琴的发明约在第 9 世纪,Organum 的作成,正靠原始的风琴键盘,所以后来叫风琴做 Organ——通译管风琴)这三种幼稚的复音奏法,就未必可以实现,所以键盘乐器的发明,实际上是产生复音音乐的最好机会;

2. 五线谱及长度音符(Mensural notation——通译有量记谱

法)的发明。谁都知道有了对位的音乐(contrapunctal music),然后复音音乐才算大成功。但是我们不要忘记，假如没有 Guido 的线谱发明,与各种长度音符的改善,恐怕对位音乐不能这样容易可以成功。还有一件最显著的事实,就是:

3. 教堂的风琴师——是一种最固定的职业。自从风琴发明之后(有人证明风琴系小亚细亚一带人民所发明传到欧洲的)，欧洲的教堂就采用做教堂的主要乐器,稍重要的教堂都有风琴师,专管教堂音乐(与我国古代笙师的地位大略相同)，有许多风琴师并且兼任唱歌教师(cantor①)。他们的差缺虽然有时调动,但所掌职务,差不多是终身的，因此他们的工作,能够专心去做，专心研究。所以从第 10 世纪到 16 世纪作成复音音乐的人,都是这些风琴师,就是复音音乐的集大成者 J. S. Bach，也是终身任风琴师。即此一端，可见风琴师的地位与复音音乐关系的重大了。以上三件事实,都是欧洲历史所独存而东方历史所无的。其他如:

4. 有了 mastersinger 一类人的兴起，民间歌曲因此复兴;

5. 有了贵族与富人的聘请作曲师(如 Haydn 等)，新曲的制作,因此逐渐加多;

6. 有了音乐院的设立(欧洲 16 世纪以前尚无音乐院)，音乐教授法日求改善,人才辈出,作品日多,更不必细说了。

讲到我国的音乐,在唐朝以前,自然是很幼稚。隋唐时代虽然从西域输入了不少乐器,虽然已经改用工尺字记谱(所谓笛色字谱),虽然有唐明皇的嗜好音乐，但是音乐本身，仍旧没有什么进步,还是用单音作曲,乐工授曲,注重听学,而不注意看谱,所以唐朝乐曲传下来的,极不多见。

号称中国音乐最盛时代的唐朝,已经教我们这样的失望,唐朝以后的音乐又怎么样呢?我们不必隐讳，我们知道唐朝以后，除掉明末清初(当 16、17 世纪时)的昆曲记谱法略加上些板眼记号之外,仍旧是单音音乐，于音乐本身并没有什么改进。这又是什么缘故呢?大约我国无复音音乐产生，不能与西方音乐平行发展，皆由于没有键盘乐器与五线谱的发明。唐朝以后乐师不独没象欧洲教

堂风琴师的地位，并且常受人蔑视，以至生活问题常常不能解决，哪里再有工夫去研究发展音乐呢？有人说："你以为中国无复音音乐，因为无键盘乐器与五线谱的发明，但是风琴输入中国已不止五百年，五线谱入中国也不止八九十年，为什么在最近五十年内仍旧没有复音音乐的产生？"我说：风琴输入中国，诚然不止五百年（第一次在元朝名"兴隆笙"或"殿廷笙"；第二次在康熙时代，约在17世纪末，名"大编箫"）。但是在头两次来中国时，只限于宫廷使用，民间无从得见；最近几十年虽有小风琴、钢琴及五线谱的输入，但仍以教堂或教会设立的学校为中心，与旧乐乐师极少接触。加以旧乐乐师向来墨守旧法，不轻易取法西方，所以西乐只管一面输入，旧法仍然照旧保存，即使有新谱作成，亦不过于旧指法之上，再加上一种相类的指法，于乐谱上的统一奏法，向来并未顾及，以至每种乐器有特殊的乐谱，在同一种乐谱之中，并且有几派的记谱法。有此种种情形，求其统一记谱，已不可得，哪里还可以希望音乐有发展的余地呢？所以我国旧乐的不振可以说有下列的三大原因：

1．以前吾国乐师无发明制造键盘乐器与用五线记谱的能力；

2．以前吾国乐师过度墨守旧法，缺乏进取的精神，所以虽有良器与善法的输入，亦不愿意采用或模仿；

3．吾国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能统一。

我们既然知道有这种原因，今后习旧乐者和教学者均应格外虚心，同时要把西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学加以研究，方才可以谈到整理或改造旧乐；假如仍旧死守向来的态度，丝毫不愿意改变，恐怕百年之后，旧乐仍旧依然故我，永不能有发展的一日吧！希望学习旧乐的同志，今后特别注意和努力！

---

* 本篇原载1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期，同时刊登在同年8月31日出版的《音乐教育》第2卷第8期"中国音乐专号"。

① 今译合唱队长、合唱指导，或圣歌唱诗班的主唱、乐监。

来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传与其著作的特色*

(一) 略　　传

先说他的姓名。因为俄文不大通行，所以各国翻译出来的略有不同之处。譬如德文拼作 Alexander Nikolajewitsch Tcherepnin，英文拼作 Alexander Nicolaiewitsch Tcherepnin，但是他本人喜欢用法文拼成的 Alexendre Tcherepnine，并且省去第二个名字不用(以下用"车"代表)。

我们知道有创作天才的音乐家，很少带有遗传性的，但是车氏刚刚是例外。他的父亲 Nicolas Tcherepnine①(1873年生)亦是彼得堡国立音乐院出身，是大作曲家 Rimsky-Korsakoff 的高足，曾任前彼得堡歌剧院指挥多年，并继 Rimsky-Korsakoff 之后在彼得堡音乐院任教授之职，著作颇多，有名近代俄国作曲家如 Stravinsky(斯特拉文斯基)，Prokofieff(普罗科菲耶夫)，Obukhoff②等，均出其门下。他的祖母也是德国 Leipzig 钢琴名家(Maria Kind③)，他的母亲(Marie Benois④)是法国名画家之女。车氏生在这种浓厚音乐艺术的家庭中，常常和作曲家、艺术家有接触的机会，加以家学渊源，毋怪乎他的创作天才从童年起即能陆续发展了。

车氏生在1899年，他的普通教育是从一个德国学校得来的，18岁(1917年)中学毕业时，几乎要入大学习法律，后来因为他的音乐根底太好，遂决意进彼得堡音乐院，跟他的父亲及 Sokoloff⑥ 学

理论作曲，跟 Anna Essipow⑥著名波兰钢琴家及教育家Leschetizky⑦的高足）学钢琴。车氏对于作曲及钢琴既有特别天才与基础，而且十分勤奋，故在学一年，成绩的优良胜人十倍，各教授均为之惊异。当时俄国发生革命，有贵族血统的 Tchere-pnine 家，自然不能不离开彼得堡，那时他父亲刚被任命做高加索 Tiflis（第比利斯）的国立音乐院院长，于是全家搬到 Tiflis 去。欧战后，俄国生活异常困难，高加索一带尤甚。老车氏所得薪水，不足维持一家，所以小车氏也不能不做些零碎工作（如为人伴奏及写谱等）以谋生活。

但是自从 Tiflis 变作 Georgia（格鲁吉亚）小国的首都，政治势力时时改变，德国军队撤退之后，土耳其，英，法，希腊军队相继占领。到 1921 年红军再来，于是车氏一家又不得不逃难，历尽许多艰苦，才遇到一只满载Armenia（亚美尼亚）难民的意大利船，把他们一家运到君士但丁（土国旧都）。车家把所有衣物连结婚戒指一律变卖，始得些少盘费经过马塞耳到达巴黎。那时车氏一家生命已无危险，但是衣食住三项尚毫无把握。幸而他父亲欧战前在巴黎还有几个朋友，否则真不堪设想了。Tischer⑧ 博士说："无论是什么人，象车家这种情形，在巴黎寻访旧友时，必定有一番特别的经验。"他们虽然得到旧朋友的帮助，但是仍旧要加倍的工作。最后车氏得巴黎音乐院钢琴系主任 Philipp⑨ 教授的免费教练，遂逐渐成名。起先做意大利女小提琴师 Faschiri⑩ 的伴奏员，在英国住了两年，后来在德国同大提琴师 Hekking⑪、Grümmer⑫ 两人合作，因此在英、德两国颇有名声。他的作品法、英、德三国出版家均为之出版；他的歌剧在德国 Weimar、Dresden，在奥国 Salzburg，在捷克京城Prag 都有表演过，最后又赴美国各大都会举行演奏会。所以除掉苏俄之外，欧美音乐界莫不知有 Tcherepnine。本年车氏偕同其夫人（美国人）更作环球的旅行，已于 4 月初由美国抵沪，先后在国立音乐专科学校、美国妇人俱乐部、大光明戏院、圣约翰大学演奏，颇受听众的欢迎；现赴北平小住，在平津尚有几次的演奏，暑假期内拟赴日本避暑，9 月底再行返沪，沿途采访各地民调做将来作曲的资料。在沪时，记者曾访数次，对于车氏天资的超绝，态度的

和蔼，与夫勤奋工作（虽在旅途中，每日上午至少工作四小时），虚心研究，写谱精细等等，十分佩服不置，因此更令人相信真正的名誉没有不劳而得的了。

（二）著　　作

车氏富于著作力，25岁时已有著作三四十种，为近代作曲家所罕见。他的作品包含钢琴曲、细乐曲、管弦乐队曲、歌曲及歌剧五种。他的最初作品三首（均是钢琴曲）是为耶稣诞辰及其父母、祖父母生日或命名日作的（op.1与op.2之No.1、2）。Ballet«Ajanta's Frescoes»（译名«觉悟之路»——今译芭蕾〔音乐〕，«阿旃陀的壁画»），是1923年应London的Anna Pavlovna⑬夫人的悬赏作的。这套Ballet带有印度宗教的色彩。1928年作的歌剧«Ol—Olt»（«奥尔-奥尔»），纯粹用俄国的背景；第二套歌剧«Die Hochzei der Sobeide»（«索拜德的婚礼»）1933年作成，同年4、5两月在维也纳国民歌剧院演唱，极受该地人士的欢迎。在美国得过头奖的作品，还有管弦乐队曲«Magna Mater»（«众神之母»，op.41），«大小提琴二部曲»（Duo for Violin and Cello——今译«小提琴与大提琴二重奏，op.49），«弦乐四部曲»（2nd Quator——今译第二弦乐四重奏，op.40），«钢琴弦乐五部曲»（Quintett——今译钢琴五重奏，op.44）等数种。

当车氏到Tiflis的第二年（时19岁），就担任该地歌剧院的音乐指挥，一直到1921年才离开Tiflis，在这三四年内车氏已饱听高加索的半东方的曲调，所以在他的作品中常流露出欧亚合璧的性质。本来俄国东部曾被蒙古民族统治多年，象俄国俗话说："剥掉一个俄国人的皮，就露出一个蒙古人的骨"，所以一个俄国人的作品具有东方的色彩，并不算希奇的事。象Rimsky-Korsakoff的«Scheherazade»，Borodin（鲍罗廷）的«Polowetzer Tänze aus Igor»（«伊戈尔王»中的"波罗维茨舞曲"），Balakirew（巴拉基列夫）的«Tamara»（«塔玛拉»）与«Islamay»（«伊斯拉美»）曲，都有这种

特色。所以车氏亦相信真正俄国的音乐，非含有欧亚的理想和性质不可。他最近在柏林 Benno Balan（本诺·巴兰）公司出版的大小提琴二部曲(Duo for Violin and Cello, op. 49)，正是用艺术手段把欧亚的乐曲体裁联合成的第一次试作，并且命名为《欧亚集》卷一(Eurasisches Heft I)。

兹将车氏的作品分类写在下边(截至 1933 年止)，顺便把出版所名字和地址一齐录出，以供爱好者的参考

Alexandre Tcherepnine 的作品一览表

	Piano	出版所
Op. 1	Toccata d minor No. 1	Belaieff
Op. 2	No. 1 Nocturne g Sharp minor	Belaieff
	No. 2 Danse F major	Belaieff
Op. 3	Scherzo c minor	Durand
Op. 4	Sonatine romantique	Durand
Op. 5	Bagatellen	Heugel
Op. 6	Petite Suitn	Durand
	Marche. Chant sans paroles. Berceuse.	
	Scherzo. Badinage, Humoresque.	
Op. 7	8 piéces sans titres	Durand
Op. 8	No. 1 Nocturne e flat minor	Durand
	No. 2 Danse e flat minor	Durand
Op. 9	8 Préludes	Heugel
Op. 10	Feuilles libres	Durand
Op. 11	5 Arabesques	Heugel
Op. 13	9 Inventions	Eschig
Op. 18	10 Etudes	Heugel
Op. 19	2 Novelettes	Heugel
Op. 20	Toccata No. 2 in g minor	Simrock
Op. 21	6 Etudes de travail	Heugel
OP. 22	Sonata a minor	Heugel
Op. 23	4 Préludes nostalgiques	Heugel
Op. 24	4 Préludes	Durand
Op. 27	Transcriptions slaves	Heugel
	Bateliers de Volga. Chanson pour la chérie.	
	Grandrussienne. Le long du Volga. Chanson tchéque.	
Op. 28	Canzona	Simrock

Op. 31	4 Romances	Universal Edition
Op. 36	bis Historie de la petite Thérèse de l'enfant Jésus	Durand
Op. 39	Message	Universal Edition
Op. 39	bis Voeux Pour mon Saint. Pour ma famille. Pour le Sentiment Pour le bonheur bourgeois. Pour le travail. Pour la vie.	Durand
Op. 46	Entretions	Durand
Episodes	(Priskaski) Chanson. Moment musical. Humoresque. Feuillet d'Album. Scherzando. Berceuse georgienne. Danse lente arménienne Papillon. Jeux. Petite gavotte. Fantoche. Capriccio.	Heugel
Etude de Concert		Hamelle
Intermezzo		Schott's Söhne

Transcriptions

Russian church composers of 18th century (Bortniansky, Beresovsky. Degtiareff)	Chester
A. Rubinstein Nocturne in F major	Durand
Domenico Zilppoli All offertorio	Ricordi

Two pianos

Op. 12	First Piano Concerto F Major	Chester
Op. 26	Second Piano Concerto a minor	Heugel
Op. 48	Third Piano Concerto in B	Schott's Söhne

Violin and Piano

Op. 11	No. 5 fifth Arabesque	Heugel
Op. 14	Sonata F major	Durand
Op. 43	Elégie	Durand
Romance A major		Simrock

Cello and Piano

Op. 25	Rapsodie Georgienne (originally for cello and orchestra)	Durand
Op. 29	Sonata in D No. 1	Durand
Op. 30	Sonata No. 2 in G	Universal Edition
	Sonata No. 3 in F sharp	Universal Edition
Op. 38	"Violoncelle bien tempéré" (12 Prèludes)	Durand
Op. 37	No. 2 "Mystère"	Universal Edition
O-d-e		Durand

Violin, Flute and Piano

Op. 33 Concerto da camera — Schott's Söhne
(originally for Flute, Violin and chamber orchestra)

Violin and Cello

Op. 49 No. 1 Duo — Benno Balan

Violin, Cello and Piano

Op. 34 Trio — Durand

Stringquartets

Op. 36 I'th Quatuor(I'Offrande à I'Amour de la Sainte Thérèse de I'enfant Jésns) — Schott's Söhne
Op. 40 2nd Quatuor — Durand

Piano and Stringquartett

Op. 44 Piano quintett — Universal Edition

Piano, Violin, Cello and Stringorchestra

Op. 47 Concertino — Universal Edition

Chamber Orchestra

Op. 33 Concerto da Camera for Flute, Violin and chamber orchestra
(Orchestra: 2 Horns,2 Trumpets, Timpani, Strings) — Schott s Söhne
Op. 37 No. 1 Ouverture — Universal Edition
(Orchestra: Clarinetto, 2 Horns,2, Trumpets and strings)
Op. 37 No. 2 "Mystèro" for Cello and orchestra — Univeral Edition
(Orchesta: Cello solo, Flauto, 2 Corni, 2 Trembe, Batterir and Strings)
Op. 37 No. 3 "Pour un entrainement de boxe" — Universal Edition
(Orchestra: Flauto, Clarinetto, 2 Corni, 2 Cornetti, Batteria, Strings)

Violin and Salon Orchestra

Romance — Simrock

Cello and Orchestra

Op. 25 Rapsodie Georgienne — Durand
Op. 37 No. 2"Mystère" — Univeradl Eition

Piano and Full Orchêstra

p. 12 First Piano Concerto F major — Chester
Op. 26 Second Piano Concetro a minor — Heugel
Op. 48 Third Piano Conceto in B — Söhott's Söhne

Full Orchestra

Op. 41 Magna Mater — Universa Edlition
Op. 42 Symphonie No. 1 in E — Durand

Op. 45	Festmusik (Suite from the Opera "Die Hochzeit der Sobeide")	Universal Edition
Op. 50	5 Russian Dances	Benno Balan

Songs

Op. 15	6 Mélodies (Gorodezky)	Durand
Op. 16	8 Mélodies (Gorodezky)	Heugol
Op. 17	"Haltes" (10 Mélodies) (Gorodezky)	Heugol
Vocalise		Leduc
Contented men (Tourgénieff)		Chester

Operas

Op. 35	"Ol-Ol" (in 5 scenes) (Andryef)	Universal Edition
Op. 45	Die Hochzeit der Sobeide (in 3 acts) (Hoffmansthal)	Universal Edition

Ballets

Op. 32	Ajanta's Frescoes	Universrl Edition
Op. 37	No. 3 "Traing"	Universal Edition

附录：各出版所地址

Durand	4 Place de la Madeleine *Paris*
Heugel	2 bis Rue de Vivienne *Parris*
Eschig	48 Rue de Rome *Paris*
Hamelle	22 Boulevard Malesherbes *Paris*
A. Leduc	175 Rue St. Honore *Paris*
Ricordi	18 Rue de la Pepinière *Paris*
Benno Balan	43 Mommsenstr. Berlin-Charlottenburg (Germany)
Schott's Söhne	*Mainz* (Germany)
Belaieff	Dorrienstrasse 13 *Leipzig* (Germany)
Simrock	Edition Benjamin und Simrock *Leipzig* (Germany)
Universal Edition	6 Karlsplatz *Wien I* (Austria)
Chester	II Grent Marlborough Street *London* W I

（三）车氏著作的理论上的基础

车氏著作最显著的特点，就是用他所发见的九级音阶（亦名九声音阶）做理论上的基础，作出许多乐曲。在他的 op. 21: 6 Etudes de travail（第 21 编 6 首练习曲——今译作品第 21 号，《练习曲 6 首》）和 op. 38: Violoncello bien Tempéré 12 Preludes（第 38 编平均调律大提琴序曲 12 首——今译作品第 38 号，《平均律大提琴

序曲 12 首》),应用得最多。现在把这九级音阶的组织及应用法略为介绍于下:

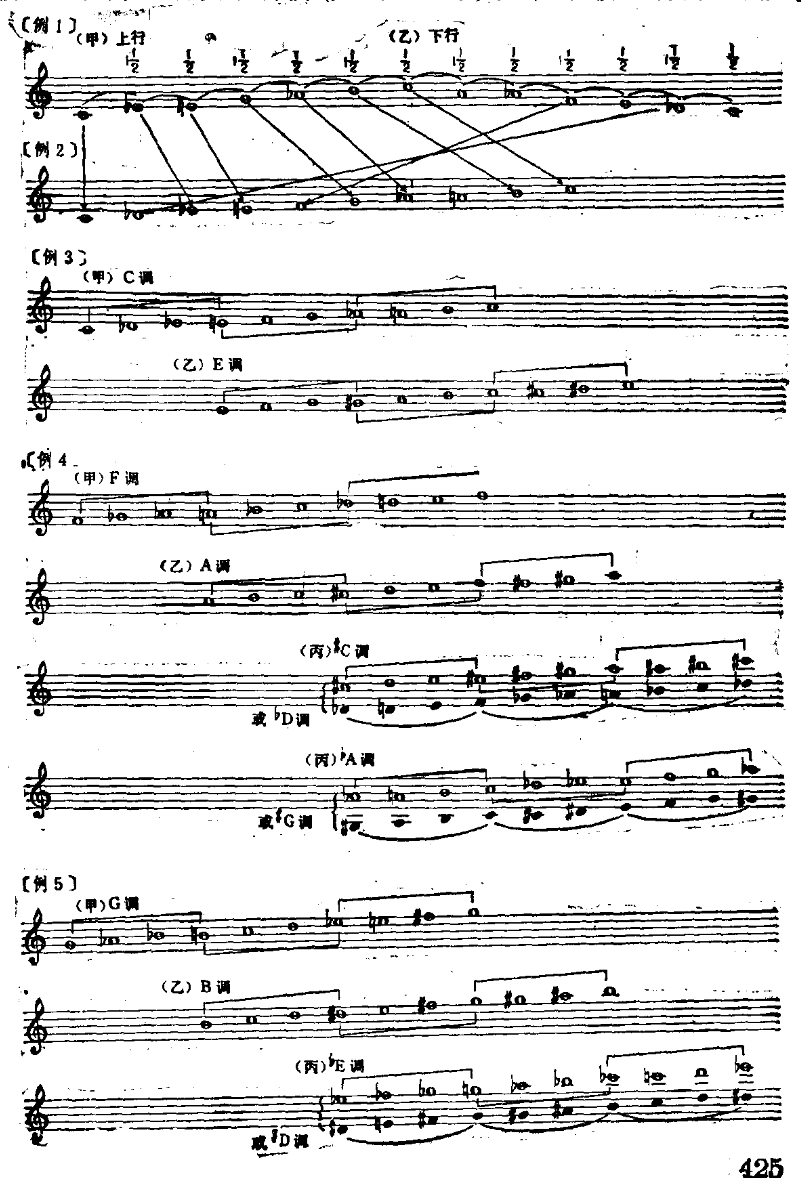
据车氏说,他童年时常喜欢在钢琴上弹奏各种音阶,但各种音阶之外,自己觉得最有趣的就是每隔三个半音之后,来一个个半音,由下而上再由上而下(如例 1),照这样的组织$\left(1\frac{1}{2},\ \frac{1}{2},\ 1\frac{1}{2}\ \frac{1}{2},\ 1\frac{1}{2},\ \frac{1}{2}\right)$,上行下行亦不过是一个六级音阶。后来学了些理论之后,觉得这音阶有些不完全,于是把上行下行两段拼成一个九级音阶,结果非常满意,因为在理论上看来这个九级音阶不外由三个四级音阶(Tetrachord,或译为四声音阶)相垒而成,每一个四级音阶的组织完全一样(即半音+全音+半音,如例 2)。于是非常欢喜,立刻利用它作曲。九级音阶既有如此合理的组织,当然可以演成十二个到十六个调,即从 C、F、G、D 音起先排成四个调(如例 3、4、5、6 之甲),再从这四个调的第四音起照样排成 E、A、B、♯F 四调(如例 3、4、5、6 之乙),再从 E、A、B、♯F 四调的第四音照排成 ♭A、♯C、♭E、♭B 四调和这四调等和声的 ♯G、♭D、♯D、♯A 十六调,除等和声的四调完全相同外,实共得十二个调。

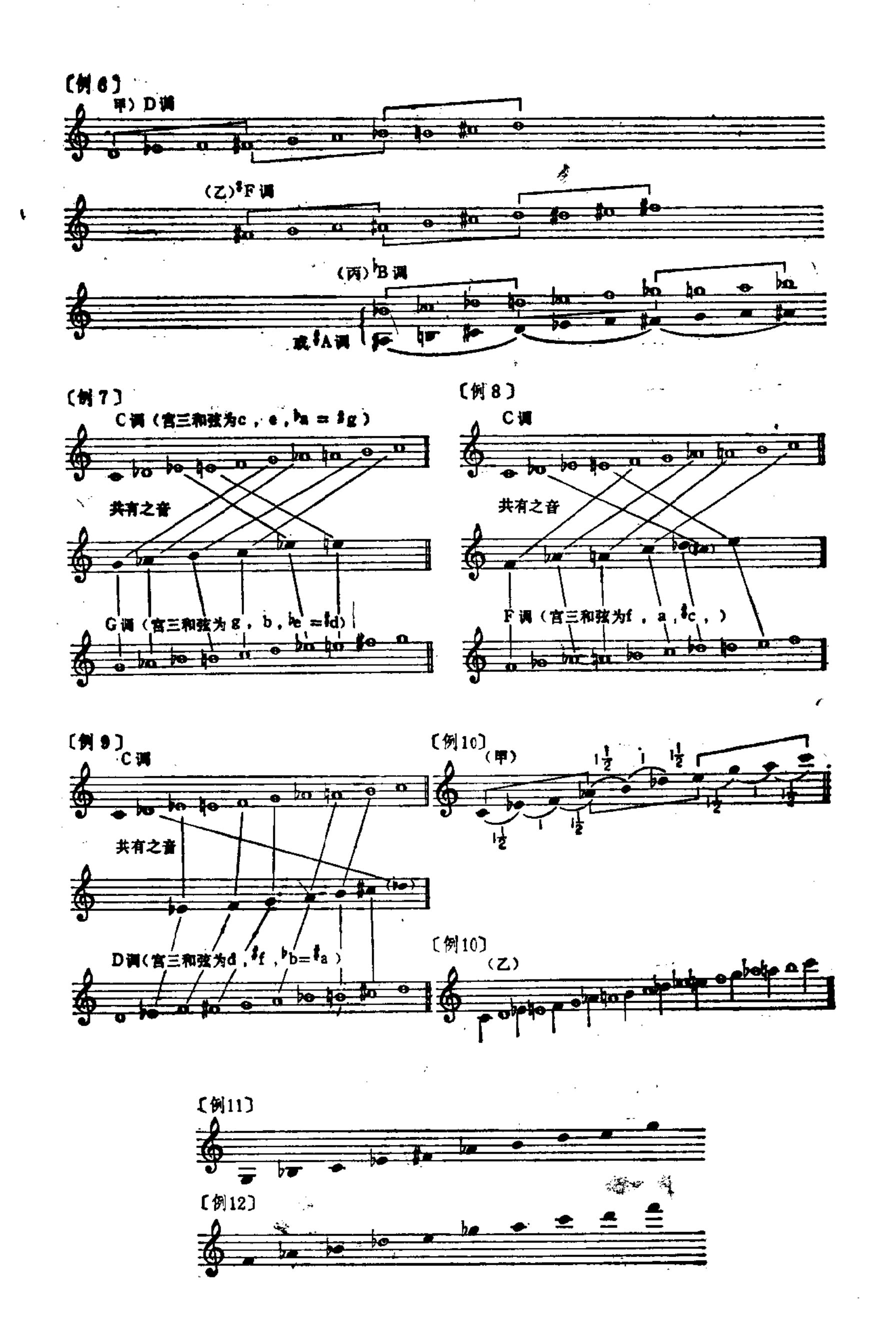
九级音阶的转调亦非常单简,只须利用两调共有的音便可办到。譬如 C 调和 G 调共有的是 g、b、♭e(♯d)、♭a、c、e(例 7),C 调和 F 调共有的音是 ♭a、c、e、f、a、♯C(♭d)(例 8);C 调和 D 调共有的音是 e、g、b、f、a、♯C(♭d)(例 9);利用这些共有的音一个至三四个,都可转到 G、F、D 各调去。这里要注意的,就是车氏用增三和弦做各调的宫三和弦。譬如 C 调的宫三和弦用 c、e、♭a(♯g),G 调的宫三和弦用 g、b、♭e(♯d),F 调的宫三和弦用 f、a、♭d(♯c),D 调的宫三和弦用 d、♯f、♭b(即♯a),其余各调可以类推。这也是他的作品和旧乐不同的一个特点。

至于九级音阶所用 Arpeggio(箜篌音——通译琶音)和普通大小调所用的亦略有不同,但亦很浅而易懂。就是把九级音阶排成两组(例 10.乙),每隔一音抽用一个即成车氏的 Arpeggio 音。例 10.甲,就是 C 调的 Arpeggio 音,乙例的黑音符表示 Arpeggio

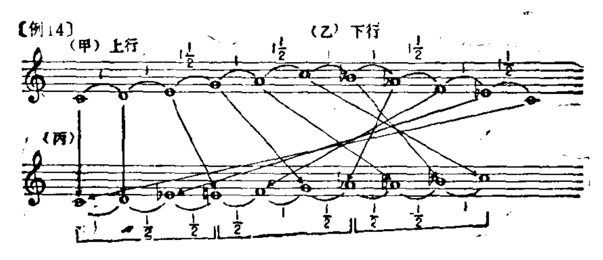
之所由生。这个 Arpeggio，也是由三个"个半音＋全音＋个半音"相垒而成。例 11 示 G 调的 Arpeggio，例 12 示 F 调的 Arpeggio，例 13 示 D 调的 Arpeggio，其余各调可以类推，不必赘述了。

车氏又应用构成九级音阶的原则(如例 1．2 所示)，在五声音阶上组成第二种九级音阶(如例 14．甲)。五声音阶上行的组织是：




〔例6〕
甲）D调
（乙）#F调
（丙）♭B调
或#A调
〔例7〕
C调（宫三和弦为c，e，♭a＝#g）
共有之音
G调（宫三和弦为g，b，♭e＝#d）
〔例8〕
C调
共有之音
F调（宫三和弦为f，a，#c，）
〔例9〕
C调
共有之音
D调（宫三和弦为d，#f，♭b=#a）
〔例10〕
（甲）
〔例10〕
（乙）
〔例11〕
〔例12〕


〔例13〕


〔例14〕
（甲）上行
（乙）下行
（丙）


〔例15〕
见Quintet(Op. 44) 第二章
Piano
Cello
etc
〔例16〕
（甲）
见Quintet(Op.44) 第三章
（乙）
etc
〔例17〕
（甲）
Cello sonata No. 2(Op. 30)
（乙）转为g 调同时节奏改为三拍子

两律＋两律＋三律＋两律＋三律。今以1代两律，以$1\frac{1}{2}$代三律，其式为$1+1+1\frac{1}{2}+1+1\frac{1}{2}$，下行照此式便得例14、乙；甲、乙两式相并便成第二种九级音阶(如例14、丙)。不过组成这种九级音阶的三个四声音阶的组织$\left(1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}\right)+\left(\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2}\right)+\left(\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1\right)$，不如第一种九级音阶的整齐，然亦颇有趣味。

车氏近年又引用音乐术语"intrapunctus"(今译交声。拉丁语 Punctus intra punctus〔今译点交点〕三字合成)，来表示他作曲技术的一种。据说这个术语正与"contrapunctus"(对位法)一语相反，对位法是以音对音的法(拉丁语所谓 punctus contra punctus)，而"Intrapunctus"(英语名 Interpoint)就是以音对间之法，故可以省译作"对间法"或"对空法"。在他的作品中应用 intrapunctus 的有两种：第一种是纵的，如例15所引他的钢琴五部曲第二章的两节，钢琴音奏处适在大提琴音休止之间，好象这儿节乐曲在任何钢琴音或大提琴奏完处可以垂直切断似的，所以这种作法叫"纵的对间法"。第二种是横的，如例16、甲所引他的钢琴五部曲第三章的两节，各部都有这种"对间"作用，但各部声音是平行的，是不能中途切断的，所以这种作法叫做"横的对间法"。若把例16、甲换作例16、乙的写法，各音的对间和不能中途切断的现象更显明得多了。这两种作法在模范派乐曲(如 Bach、Haydn 的作品)早就已经用过，不过没有人提出来解释，车氏新近才用这个术语说明它，所用术语"intrapunctus"虽新，而作法本来就很旧。

关于节奏上的转调 (rhythmical modulation)车氏亦常有用到，例17、乙的三拍子乐句就是从例17、甲的四拍子乐句转变成的，这里一并录出以供研究者的参考。

---

* 本篇原载1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期。亚历山大·车列浦您(1899～1977)中译名亦作车列浦宁，或切列普宁；1935年后，中国著名戏曲研究家齐如山(1877～1962)认车氏为义子，并为其取汉名齐尔品。

① 尼古拉·切列普宁(Nicolas Nicolaievitch Tcherepnine, 1873～1945)，俄国作曲家、指挥家。

② 奥布霍夫(Nicolas Obukhoff, 1892～1954)，俄国作曲家。

③ 玛丽亚·金德，德国钢琴家，其他不详。

④ 玛丽·贝努瓦，法国画家阿尔贝·贝多瓦的女儿，女中音歌唱家，其他不详。

⑤ 苏柯洛夫(Nikolai Alexandrovich Sokoloff, 1859～1922)，俄国作曲家。

⑥ 安娜·埃西波娃(一作Essipova，或Essipoff，1851～1914)，俄国钢琴教育家。

⑦ 莱谢蒂茨基(Theodor Leschetizky，1830～1915)，波兰钢琴家、作曲家、教育家。

⑧ 蒂舍尔(Gerhard Tischer, 1877～?)德国音乐学家。

⑨ 菲利普(Isidor Philipp, 1863～1958)，法国钢琴家、教育家。

⑩ 未详，待考。

⑪ 埃京(André Hekking, 1866～1925)，法国大提琴家。

⑫ 格吕默尔(Paul Grümmer, 1879～1965)德国大提琴家。

⑬ 安娜·巴甫洛娃(Pavlovna Anna Pavlova 1881～1931)，俄国芭蕾舞蹈家。

上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的*

上海市教育局自从去年举办通俗学术播音演讲以来，并且要求国立音乐专科学校每月播送音乐一次。本学年，教育局方面觉得这种高尚音乐的播送非常有效力，每月一次未免太少，再向敝校要求增加次数。经过几次讨论之后，由敝校议定一个计划送交教育局请其执行。这个计划的要点就是改为每星期五播送音乐一次，从10月第1周起到明年6月第1周止，一共36次(但10月第2周改在9日举行“预祝国庆”，1月第1周改在1日举行“庆祝元旦”，3月第3周改在12日举行“纪念总理逝世”①，5月第1周改在5日举行“纪念劳动节”，第2周改在8日举行“纪念国耻”②)。其中有演讲4次，纪念节目4次，中小学教材6次，民歌4次，艺术歌4次，半艺术器乐曲6次，艺术曲4次，本国旧乐2次，新创作2次。每次播送之前一日必将所播之节目及说明登在《新夜报》(即《晨报》快报)③，以期本埠及外埠爱好音乐的人们届时都可以看看节目单来听。这是本年度播送音乐的计划。

至于我们播送音乐的目的，不外想让听众多听些好的音乐。因为音乐的感化力很大，现在社会流行的音乐多是颓废的曲调或靡靡之音，人们听惯了这种音乐，不知不觉把自己原有的壮志和元气都失掉；多听淫词淫曲，不知不觉把自己的品格都变坏了，尤其是小孩子或是25岁以下的青年，受这种坏音乐的影响更容易，因为这种声音听进脑里之后，就永远留着很难洗去的。这种音乐跳舞厅和游艺场演奏最多，所以做家长的最好不教年轻的人到那种地方去，

不要购买那类音乐唱片，遇有高尚的播音节目，应该教他们多听听，使他们领略音乐的好处，日久他们的思想和品格自然就有进步的。

现在我们预备播送的音乐过半还是西乐。本国旧乐并非全无好的，好象优美的、悲哀的、恬静的几类实在不少，就是雄壮的、庄严的亦不是没有，不过太少了一点就是了。至于认真雄壮和快活的真是不易找得，也许因为乐器构造的关系。因为本国旧乐器发出来的声音总是觉得太小一点，所以这些乐器奏出来的音乐，只宜于三几个人的欣赏而不能唤起群众的精神。

今天选出有特色的唱片10张，唱给大家听听，象这种音乐都是本国所没有的。

第1张是Handel的«Largo»④。Handel是德国模范作曲家(1685～1759)，作的乐曲很多，«Largo»是有名的一个，用大风琴演奏。象这种音乐多么庄严高尚!

第2第3张都是从Handel的oratorio(神乐)«Messiah»选出，两个男女混声大合唱，第一个叫«Glory to God in the Highest»(«荣耀归于至高无上的主») 第二个叫«Behold the Lamb of God»(«请看，上帝的羔羊»)，这种大合唱多么庄严而雄壮。

第4张是法国歌剧作曲家Gounod(古诺，1818～1893)用Bach(德国模范派作曲家)的钢琴序曲(Prelude)编成的«Are Maria(玛利亚颂——通译«圣母颂»)，曲调也非常优美而庄严。

第5张也是从Gounod杰作歌剧«Faust»(«浮士德»)第4幕里边选出的一个«兵士合唱曲»。

第6张是意大利歌剧作曲家Donnizetti(多尼采蒂，1797～1848)作的歌剧«Lucia di Lammermoor»(«拉美莫尔的露契亚»)里头的一个歌曲，名«These Flaming Tapers»(«火红的烛光»)。

第7张是法国歌剧作曲家Thomas⑤(1811～1896)作的歌剧«Mignon»«迷娘»第2幕里边的一个歌曲名«I am Titania»(«我是泰坦尼亚»)。

第8张是德国歌剧作曲家Offenbach⑥(1819～1880)作的歌

剧«The Tales of Hoffmann»(«霍夫曼的故事»)第2幕里边的一个叫«假人歌»(Doll Song——今译«玩偶之歌»)。

象上边三张唱片那种唱的声音，意大利话叫coloratura soprano，勉强可以翻译作"花腔的女高音"，这种唱法在中国是没有的。

第9张是德国乐剧作曲家Wagner (1813～1883)作的乐剧«Tannhäuser»第2幕里边的大进行曲和男声合唱曲«Hail Noble Hall»(«万岁！宏伟的大厅»)。

第10张是意大利歌剧作曲家Verdi(威尔第,1813～1901)作的歌剧«Trovatore»(«游吟诗人»)第2幕的合唱曲«Anvil Chorus»(«铁砧合唱»)。

---

* 本篇原载1934年10月4日上海«新夜报·音乐专刊»创刊号。

① 指3月12日孙中山逝世(1925年3月12日)纪念日。

② 1915年5月7日，日本向袁世凯提出灭亡中国的"二十一条"，5月9日袁予以承认，因此激起全国人民的反对。后遂以5月9日(北方各省以5月7日)为"国耻纪念日"。这里所指即5月7日或5月9日的"纪念国耻"。

③ «新夜报»是上海«晨报»的副刊，又名«快报»。这里所说是指"将所播之节目及说明"登在«新夜报»上所辟之«音乐专刊»(第4期起改称«音乐周刊»)上。该刊由国立音乐专科学校编辑，黄自主编，自1934年10月4日至1936年1月16日，共出57期。

④ «广板»。此处指根据亨德尔1738年所作歌剧«赛尔赛»(Serse)中波斯王赛尔赛的咏叹调«令人怀念的树荫»(Ombra mai fu)改编的，以«Largo»为曲名的管风琴曲。

⑤ 托玛(Charles Louis Ambroise Thomas, 1811～1899)，法国作曲家。

⑥ 奥芬巴赫(Jacques Offenbach, 1819～1880)，德裔法国作曲家。

《儿童新歌》序*

江定仙、陈田鹤及刘雪庵①三君以合作之《儿童新歌》索序于余，余素以为人作序，类多浮词，然对三君之诚意，固不可无一言以相勖勉也，乃援笔而为之序曰：

中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。依据进化之原理，本无一日非过渡时代，惟纵考古今，横观中外，从无如中国今日之明显者。盖吾人生当今世，古乐已就衰微，新声犹未普遍。欲使青黄不接之时期迅速过去，自非努力介绍西洋模范之音乐及学习西洋进步之作曲法不为功。余从事音乐垂三十年，深知此中甘苦。尝以为欲造就音乐人才，必须从儿童入手。而中国儿童音乐教材之缺乏，言之痛心。盖惟周淑安《儿童歌曲集》较满人意，至坊间出版之唱歌教科书，除已经教部审定者外，大都摭拾西洋旧曲，填以格格不入之歌词；偶有自制新腔，又因作曲者对于音乐初无甚深之修养，作品自难尽善。遂致教学两方，俱失兴趣。基础已坏，遑言进步！今三君出其所学，作歌成集，诚可弥补此一大缺憾。三君俱肄业国立音乐专科学校理论作曲科，其平日成绩之优美，全校已有定评。陈、江两君已于本年先后就武昌艺术专科学校及陕西省教育厅之聘，任作曲教员及音乐编辑。今兹所作，率先选择清新或雄壮之歌词，然后配以得体之音乐。夫儿童歌曲，最忌艰深，一入简易，又多平凡。今观三君之作，虽最简易之曲调，亦能娓娓动人，使听者毫无单调之感觉。谓之佳作，谁曰不宜。尚望三君此后倍加努力，俾二集三集，得以继续刊行，则造福儿童，宁有限量，固不仅母校之光荣已也！

中华民国23年11月14日

萧友梅，于上海国立音乐专科学校

---

*　本篇作于1934年11月14日，载于江定仙、陈田鹤、刘雪庵的《儿童新歌》(1935年8月，商务印书馆初版)曲集。这本曲集有三篇序言，萧友梅序为"序一"，黄自序为"序二"，还有作者之"自序"；集中收录歌曲14首(江定仙、陈田鹤各5首，刘雪庵4首)。

①　江定仙(1911～)，湖北武汉人，1930年至1934年在国立音乐专科学校读理论、钢琴选科。陈田鹤(1911～1955)，浙江永嘉人，1930年入国立音乐专科学校理论作曲选科(因家贫几度辍学，依靠自修及黄自的帮助指导完成学业)。刘雪庵(1905～1986)，四川铜梁人，1930年入国立音乐专科学校本科师范，读理论作曲，于1936年毕业。他们都受教于萧友梅、黄自，后来均成为著名的作曲家，并长期从事音乐教育工作。

为什么音乐在中国不为一般人所重视*

对于这个问题，已经考虑过好久，据个人观察，可以分几层答复。音乐在中国周唐两代，好象很受过政府的提倡。周朝任命乐师做官吏，把音乐列入六艺之一，作为必修科目的一种，每逢大合乐的时候，周王必定领着三公九卿诸侯大夫亲自到场静听。唐朝更设立教坊几处，罗致全国乐工，又设宜春院、云韶院，蓄养一班女乐，唐明皇有时并且在梨园亲自指挥奏乐，梨园子弟因此又有"皇帝弟子"的称号。这样看来，不能不说政府不重视音乐了。但是为什么到现在中国人看得起音乐的这样少呢？有人把这责任完全推到政府身上，说政府当局不懂音乐，因此就不肯提倡，既然无人提倡在上，音乐就逐渐失掉它的地位，逐渐为人所轻视了。这种见解，自然有一部分的理由，但是我以为主要的原因，还不在此。周朝的提倡音乐，虽然不免偏重贵族方面，但是同时"礼"与"乐"一样重视，司乐者必须习礼，必须知礼，必须守礼。"礼"就是维持社会安宁的一定的秩序，也就是人与人之间的道德的制裁。音乐生活是从感情和心灵发出来的，礼是以理智为立场规定一切的，礼乐互相节制互相调和，然后才易收效，所以孔子说"礼乐不可以斯须去身"，周朝礼乐并重，所以能够得到效果。至于唐朝就不然了。唐朝的教坊，不过是乐工练习音乐之地，它的地位绝对不能同周朝的大学相比，唐明皇的指挥乐队，是他自己个人的消遣；教坊及宜春院、云韶院的男女乐工，专为娱乐皇帝而演奏音乐的。他们只须有一艺之长就可以被选进去，他们的常识如何，品行如何，概不过问的。宋朝的教坊子弟也是如此，宋以后的戏子也是如此。他们既

没有受过普通教育，又缺乏理智的节制，因此常有逾闲失检的举动，结果引起当时士大夫(指有教育的人们)的蔑视，于是优伶并称，甚至优、倡(男伶曰优，女伶曰倡)、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，更不可收拾了。

但是为什么学音乐的人常常有不修边幅或缺乏常识的毛病呢？因为音乐是最易感动人的艺术，人类欣赏音乐，不用有任何的素养或预备教育，无意识地就能了解音乐的旨趣。喜欢音乐的人常常沉醉在里边，为感情所驱使不顾一切，甚至个人的生活问题都忘记去解决。所以自古就承认音乐有最大的感化力。从前孔夫子在齐国听韶乐时，不知道肉的滋味，有三个月之久，以孔夫子这样伟大的人格，尚且抑制不住他的感情，何况普通常人呢？所以有许多人专心于音乐之后，好象被一种电力麻醉，己身以外什么都看不起，大有睥睨王侯目空一切之势，因此他的行为常有出轨的举动，假如他们所迷恋的是下流颓废的音乐，就更容易放辟邪侈无所不为了。

音乐既然有这样伟大的感化力，所以：

第一、教音乐的人要把教材慎重选择，凡有轻佻、淫荡、颓废性质的绝对不可采用，须多教授庄严、优美、雄壮的乐曲歌曲，领导学生向高尚方面走，遇有供人娱乐的机会(好象游艺会，或人家集会的余兴节目，或伴食音乐等等)，绝对不可使学生参加演奏，免致教人把音乐当作娱乐看，音乐的地位因此会降低；

第二、学音乐的人不独要学高尚的音乐，还要把音乐当作最高的艺术去研究，千万不可当作消遣品来学，假如自己把音乐当作消遣品，人家就把你自己当作消遣品的工具，音乐的地位就完全失掉了。但是学音乐的人，不单学音乐就算了事，音乐之外还须学得充分的常识，本国文字和外国文字，因为现代的社会太复杂，单懂得音乐不一定就能够生存的，言语文字亦很重要，我国旧日的乐工，因为有许多目不识丁以至被人轻视。反观近代西方的有名音乐家，除本国文字之外，懂得三四种外国言语文字是很平常的；何况在音乐书籍缺乏之吾国，假如你不懂得一两国文字，你想多看一本好的

音乐书籍亦办不到。所以为多得音乐新知识起见，非通外国文不可。此外学音乐的人更要知礼，守礼。假如你举止乖张，对人傲慢，出语不逊，那么纵使你学得顶好的音乐，也绝不会受人家的尊重。上边已经讲过，音乐是由感情构成的艺术，假如没有“礼”来节制它，就很容易出轨的。所以自古提倡音乐的，必定把“礼”一齐并举。礼乐两样东西是不可以离开的，离开就失掉它们的价值了。(关于礼乐并重的理由，可参看《礼记》内的《乐记》篇)；

第三、以音乐为职业的人对音乐同事要有合作的精神，对音乐同道，要抱定互相尊重的态度。这两点于音乐的地位影响很大。有一种艺术家总觉得自己的作品比人家的好，假如人家的作品确比自己好时，亦必设法破坏它，或加以诋毁，或表示不合作。象这种狭隘的态度，好象可以快意一时，但是结果把整个艺术的名声弄坏。因为他们彼此互相诋毁，在旁人看来，好象一团艺术家没有一个好的。因此艺术的本身就为人所轻视。音乐界亦是一样，假如对于同事同业没有合作的精神，没有互相尊重的态度，只有互相轻视，互相嫉视，结果音乐本身亦必定为人轻视。这一点凡是音乐界同人都是应该注意的！

第四、作音乐的人，对于音乐的地位，要负很大的责任。假如你们作的全是高尚的乐曲，不独可以改良风俗，并且可以提高音乐的地位。可惜有一部分一知半解的乐工，专迎合下流社会的心理，编成许多淫荡颓废的乐曲歌曲，廉价印刷出版散布全国，教意志薄弱的人们，不知不觉都中了他们的毒。他们藉此渔利三倍尚是小事，音乐的地位可是受了很大的影响。音乐不为人们所重视，他们实在负了一大部分责任。这种人可以叫做“音乐界的蟊贼”，凡是热心提倡音乐的同志，都应该一齐起来鸣鼓而攻之！！

最后就是政府当局的责任问题。政府当局既在人民之上，对于人民一切举动，都应该有监察和纠正的责任。何况这种伤风败俗的音乐，一旦深入人心是很难把它洗涤干净的呢！我以前说过，好的音乐好象稻米，坏的音乐好象野草，野草一天不铲除干净，稻米是不容易种得好的。近两年江西南昌教育厅严禁伤风败俗的音

乐①已见成效，盼望中央及其他各省一齐负起这个责任，严禁邪乐，一方面对于正当高尚的音乐加以提倡。这样一来，音乐的效力逐渐可以获得，而音乐的地位也一天比一天的可以高起来了。

---

* 本篇原载1934年11月5日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第4期。

① 指1933年由江西省教育厅在南昌成立的"江西省推行音乐教育委员会"，曾对被认为是有伤风化的音乐实行查禁。该会编刊的《音乐教育》月刊（1933年4月至1937年8月，共出5卷57期），有这方面的记载。

亚历山大·车列浦您《五声音阶的钢琴教本》卷头语*

亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)先生是现代新派作曲家最重要的一位(他的略传和作品目录已在良友公司出版之《音乐杂志》第3期介绍过①),本年不过36岁,已经出版的作品有六十几种。单独这一点魄力,已值得我们佩服。

他一方面发明用九声音阶及对间法(Intrapunctus)作曲,一方面还要应用最古的五声音阶创作乐曲。去年4月特地来远东游历,到处采访民曲,研究中国与日本音乐之特性。本书就是他在旅途上作成的一种。他常对我说:"中国和中国人实在太好了。我游历过欧美各国多次,但是找不到一个地方象中国的。"所以去年特地捐了一笔奖金,托本校替他征求有中国风味的钢琴曲②。本校学生去拜访他,无不尽量鼓励,诚恳地指导。他不独是一位优秀作曲家、钢琴师,同时又是一位很热心的教师。因此本校聘请他为名誉教员。

车先生相信各民族用惯的音阶,不能绝对废止。现在流行的钢琴教本,都是用西洋七声音阶做基础的。他相信中国人学钢琴,起头如能用五声音阶做基础,必定更容易领会。因此作成这教本并且请求编入本校丛书,由商务印书馆出版。

本书共分五部:

第一部　五种位置的基本练习　(1 至 16 页)③

第二部　音阶练习　(17 至 19 页)

第三部　用五声音阶作成的短曲十二首　(20 至 34 页)

第四部　琶音(Arpeggio)练习　(35 至 38 页)

第五部　«贡献与中国»(模仿琵琶轮奏声音作成的幻想曲)　(39 至 43 页)

除末部为专门性质乐曲之外,首四部教材均由浅入深排列作成,颇合初学钢琴教本之用。车君甚望吾国钢琴教员试用之后,将成绩或该书缺点报告本人(直寄 Mr. A. Tcherepnine, 270 Park Avenue, New York City U.S.A.)以备参考云。

中华民国24年3月14日　萧友梅记

---

* 本篇作于1935年3月14日,载于编入"国立音乐专科学校丛书"的亚历山大·车列浦您«五声音阶的钢琴教本»(1935年5月,商务印书馆初版)。

① 指载于音乐艺文社«音乐杂志»第3期(1934年7月15日)的作者«采游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传及其著作的特色»一文(见本文集第417页至429页)。

② 1934年11月,车列浦宁委托国立音乐专科学校举办"征求有中国风味的钢琴曲"创作比赛,由车氏及萧友梅、黄自、查哈罗夫、欧萨可夫等为"审查委员"进行评选,结果:贺绿汀的«牧童短笛»获头奖,俞便民的«C小调变体曲»、老志诚的«牧童之乐»、陈田鹤的«序曲»、江定仙的«摇篮曲»获二奖、贺绿汀的«摇篮曲»获名誉二奖。

③ 此为«五声音阶的钢琴教本»页码,下同。

中学音乐教学的实际问题*

对于我国中学音乐教学的实际问题，早就想发表一些意见，后来经过几番考虑，觉得作一篇文章登在报上，结果不过纸上谈兵。懂得这个内容的同志，一来用不着我的批评，二来就是他们知道，亦无法敦促政府去改善；不懂得这个内容的教育当局，就是它有权力去改善，也不发生兴趣。结果不独不能达到目的，反招惹了唇舌，把教育当局得罪一番罢了。所以屡次想执笔作这篇文章都没有写下去。最近周厅长①为《江苏教育》月刊出一个特号，两次来函要求我对于"中学音乐教学的实际"投一篇稿。我想了一下，假如不写的话，好象有违周厅长的雅命，写呢，又怕得罪了教育当局。最后再考虑一下：同是要开罪教育当局，或者发表了这篇文章之后，尚有一线的希望，可以发生一点效力，于是决定还是不如写吧。

本篇问题的第一个对象，当然是中学音乐课程标准。试打开民国22年11月教育部颁行的初级中学音乐课程标准一看，第一学年所定的教材大纲，每周教授2小时，教两年恐怕已经教不完；第二、第三学年所定的教材，单独乐理内的和声学初步一项，每周讲授2小时，也就怕教不完，其他音乐常识和唱歌教材标准，每周教学1小时，教两年不知道可以教完不？假定可以的话，也得要把初中第二年的教学时间改为每周2小时，初中第三学年和高中第一学年的教学时间改为每周3小时，方才勉强可以教完初中所定的音乐课程。依我们的教学经验看来，确实需要这么多的时间。但是课程标准的时间分配，除初中第一学年每周2小时外，以后一直到高中第三学年，每年每周不过1小时。所以若依照课程标准规

定的时间数，想在初中高中六年内把初中的音乐课程教完，已经是不可能(大约只可教授十分之七)，至于高中的音乐的课程，更不必谈了。

初中音乐课程标准除却第二第三学年的和声学初步之外，其他各项教材标准不算高深，分量也不算多；不过假定把和声学初步完全删去，其他各项教材如想达到标准，至少每学年每周教授2小时。如初中一年级学生完全不认识五线谱时，在第一学年最好每周再增加教学1小时，这样分配时间与教材，初中音乐课程，总算可以差强人意。至于高中音乐课程标准可谓理想得很。许多理论功课如：名曲解说、现代音乐等，音乐专科学校预科第二年还讲不到，它如歌剧、交响乐(Symphony的日本译名)及音乐史等，更是属于音乐专科学校本科一二年级的课程，就是视唱(Solfeggio)所定的标准，亦非音专预科二、三年级学生唱不到；掉一句话，高中的音乐课程标准，非详细讨论完全改过不可。高中的音乐教学时间，至少每年每周须有2小时，高中师范每周更须加多1小时；高中师范学生预备将来在小学教授音乐的，在他的肄业期内，每周最好有2小时练习，方足应用。以上所拟并不过奢，因为我国中、小学音乐根底太过薄弱了。不，事实上简直可以说它实在毫无音乐根底。你不相信，不妨举行一个测验。在任何一个机关，试问一百个公务员中有几个认识五线谱的？有几个唱大音阶唱得准的？恐怕百人中还找不到五个，他们不是都经过中小学的吗？我们知道乐谱好象世界语的一种符号，他们不认得五线谱犹如不认得字一样；他们唱不准一个音阶，犹如哑子一样。一个文盲兼哑子在世界上能够用文字或声音发表自己的思想和感情吗？能够和别人交换意见联络感情吗？为补救这两点，中学生必须具备应用乐谱的知识和看谱即唱的技能，为培养成这种知识和技能，初中三年每年每周至少须有2小时音乐课程，课外练习尚不在内，这是经验告诉我们如此，并不是一种理想的要求。高中音乐课程更须比初中较为深切应用。

可是一般外行的人们，对于音乐教学钟点，常常认为无谓，或者认为增加音乐教学时间，便妨碍其他各科功课。这样见解骤听

见似乎很对，其实不然。因为音乐是一种可以怡情养性的功课，在上过用脑的功课(如代数、几何、物理等)之后，愈需要一课音乐来调剂调剂(尤其是唱歌一科)，藉以休息脑力。经过音乐一课之后，疲倦的精神便可再兴奋起来。这是世界各国教育家老早得到的经验，不料我国多数的教育家还不觉得。所以我敢说不独一百个公务员中认得乐谱的、音阶唱得准的没有五个，就是大中小学各教员的音乐程度，和公务员相差亦无几，你不相信不妨实地测验一下就晓得。我们在纪念周②头几个月练习唱党歌时，就可以知道一斑了。

中学音乐课程标准已经如此不适用，各地视学员对于音乐一门大都是外行，结果中学的音乐教学，除掉极少数的几个中学稍为注意之外(虽能照章每周有1小时的教学，但实际上课程标准的教材教不到一半)，大多数对于这门功课都是随随便便、马马虎虎，有许多中学简直就没有音乐一科，而绝不会受教育当局的责备。事实上确是如此。所以现在中学音乐一科老实不客气说早就有名无实，差不多等于零了。

假如想整理中学音乐一科，当然不是一步可以办到，至少亦须分下列几项进行：(一)修订中学音乐课程标准，同时增加教学时间；(二)依据上项之规定，重编音乐教科书或审查之；(三)严定中学音乐教员资格，并举行检定试验；(四)在各大都市设立暑期中、小学音乐教员补习班；(五)订定音乐教育视察制度，同时聘请音乐专门人才视察各中学音乐教学之实验；(六)划一养成音乐师资科之课程。以上第一、第二、第六及第五项之订定音乐教育视察制度，都是教育部的权限，其余第三、第四及第五项之后半部是各省教育厅的责任。民国23年6月当教育部设立音乐教育委员会③时，各委员也曾将开会议决的四个议案向教育部提出，请其核办。这四个议决案如下：(一)请订定音乐学校组织法案(查此案包含音乐教员养成科)；(二)请订定中学及师范学校音乐教员检定试验标准案；(三)请举办暑期中、小学校音乐教员补习班案；(四)请订定音乐教员视察制度案。以上四案提出后，只有第二案④听说有几省教育厅已经举行，第二案教育部以为应由各省办理。至于第一、第

四两案留部参考，尚在考虑之中。但对于上述六项中的第一项，闻去年秋间(?)忽然由部中开会加以修订，并且把中学音乐教学时间缩短为每周半小时。此事音乐教育委员会各委员事前并未预闻，到公布后见各地音乐教员提出抗议，方才晓得。有几位委员认为在音乐教育委员会未解散之前，似应尚有些责任，于是经过一番非正式集议后，推友梅为代表到教育部，向普通教育司长申述减少中学音乐教学时间为绝对不可能。但顾司长⑤以为既经公布在案，碍难挽回为词。各委员乃联名上函教育部长，请其于无可挽回之中，暂时将图画、音乐二科每周各授半小时之计划，改为任学生选修一科，两科每周仍照旧各授课1小时，卒经批准。但每周音乐教学1小时，在毫无音乐根底之吾国，事实上确不够，上边已经讲过。我们最近提倡要维持这办法，不过为顾虑到教育部令出必行之威信罢了，慰情聊胜于无而已，并非吾人心愿如是，这里要声明的。

总之，关于中学音乐教学的焦点，还不是每周1小时2小时的问题，它的症结是因为教育行政机关人员和编订音乐课程标准起草者没有内行的人在里边。所以不谈这问题便罢了，假如各省教育当局真有意整顿中学音乐教育的话，我敢用最诚恳的态度，向诸位厅长献议，除一面向教育部敦促其实行上边六项建议的第一、第二、第五、第六项之外，对于第二、第三两项最好能努力从速实行；对于第五项假如限于经济无力设一音乐视察员时，尽可采用短期(或临时)聘任办法，在某一时期内聘请音乐专员每年视察全省各中学音乐教育一次。如能照这办法行之三年，我敢说中学的音乐教学当有不少的改进。这就是我所最希望的。

---

* 本篇原载1937年2月出版的《江苏教育》月刊第6卷第1、2期合刊“中学教育检讨专号”。现据作者手稿及原刊对勘校录。

① 即周佛海(1897～1948)，他于1931年底至1937年初任江苏省教育厅长。

② “纪念周”是南京国民政府依据国民党的所谓“党化教育”的精神，于1927年起在全国推行的一种仪式，它规定凡学校、机关、团体等每周一必须进行朝会，会上除向孙中山像默哀、鞠躬和背诵其遗嘱外，还要唱《国民党党歌》。

③ “音乐教育委员会”是南京国民政府教育部于1934年6月成立的一个机构，

聘请方东美、王瑞娴、沈心工、杜庭修、周淑安、唐学咏、黄今吾(即黄自)、黄建中、赵元任、赵梅伯、萧友梅、顾树森为委员(据当时报导尚有马思聪，但正式公布的名单中未列)。该会曾进行编审音乐教材等活动。

④ 原文作“第二案”，但从上下文看，应是“第三案”。

⑥ 指当时任南京国民政府教育部普通教育司司长的顾树森。

对于各地国乐团体之希望*

吾国自古号称“礼乐之邦”,《周礼·春官》一书详记当时乐官乐器及音乐课程种种的设施,《礼记·月令》一篇载明周朝每年习乐及演奏的日期,且每逢有大演奏时,周王及群臣无不全体往听,当时政府对于音乐不可谓不重视矣。至唐玄宗尤爱音乐,于宫廷附近办理教坊几处,皇帝亲任梨园演奏的指挥,更不能说不提倡音乐矣。然何以自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍是依然故我毫无进步改良?我人研究结果,不出下列两个原因:第一,因为向来习乐者偏重技术一方面,不知在理论上科学上两方面研究;第二、政府所设的教坊,目的专为养成乐工,并不是为发展音乐艺术,社会上又无其他固定的机关,使人民有研究试验的机会,所以历代乐工只知传授一点技术,不求改良进步(有时且秘密,不完全传授,以至每况愈下,一代不如一代),习乐也只求知其当然而不求知其所以然。这就是吾国音乐不进步的原因。

至于西方音乐,古代希腊何尝不是用字母记谱,6世纪到8、9世纪,用的奈马(Neuma——今译纽姆)乐谱,所记音位,更摇动不定,令人无从捉摸;唯自胡克巴尔德(Hucbald, 840~930)创用六线谱记音调的高低,音位已逐渐明了;几道(Guido——今译圭多,10世纪末时人)更进一步,发明三线、四线、五线记谱法与音阶唱法(Solmisation)乐谱因之大变;到12、13世纪发明度量音符(Mensural notation)与完全板(Tempus Perfectum)、不完全板(Tempus Imperfectum)之后,记谱法的基础方才固定;今日西乐所用各种音符,均由度量音符改成者,所用三进拍子及二进拍子,

即完全板与不完全板之变相也。以上是记谱法的演变。至于乐派的演变,在13世纪以前,自然是教堂歌曲占优势;13世纪到16世纪之间,法、德、意、英各国民歌及抒情歌曲勃兴,乐曲雅俗俱备,称为文艺复兴时期;17、18世纪以来,乐曲日以发展,旧模范派作曲家辈出,如德之Bach、Handel,法之Rameau、Couperin,意之Corelli、Scarlatti,都是重要的代表者;18世纪末叶新模范派作曲家海顿(Haydn)、莫查特(Mozart)、贝多芬(Beethoven)等留下许多不朽的著作,同时又产生自由派作曲家多人;19世纪继以新自由派,最近三、四十年更有印象、表现等派,竞创新作,各献所长。凡此种种演进,细寻其来历,大概可分为两大时期:在16世纪以前西乐记谱法之逐渐改善,多赖教堂为根据地,教堂内有风琴的设备,有歌队的教练,改良记谱法者皆天主教的神父也(同时为教堂的风琴师及唱歌教师);故16世纪以前为记谱法逐渐改良时期。16世纪以后既有明确的记谱法,欧洲各国人民新作的民歌曲均用以记谱,乐谱得以统一,一方面各国相继设立音乐院,理论技术同时教授,新派作曲家、技术家因而陆续产生,此皆二、三百年音乐教育之结果也;故16世纪以后为音乐的逐渐完成时期。

反观吾国周朝的乐官,不过为官制之一种,且乐师多是盲目之人,自难望其改良记谱法;至唐宋两代所设教坊的目的,不外欲养成一班供君主娱乐的乐工,不能认为与近代西方音乐院有同等程度的教育机关也。在社会一面既缺乏一种可与欧洲教堂比拟的固定机关,而乐师又多墨守旧法无心进取,以致所学所教,数百年来,毫无改变。窃思音乐乃人群必需之艺术,欲使其急速发展,须赖各地爱乐者多组织团体研究提倡;今吾国各地到处皆有国乐团体的成立,且团员中不乏天才之士,倘能时时借镜西方音乐,理论技术两方面均作有系统的研究,将来改良旧乐创作新乐均非难事,甚望海内音乐同志多发愤努力,以期与西乐有并驾齐驱之一日也。

民国26年6月13日

* 本篇作于1937年6月13日,当时是否公开发表待考。今据作者手稿校录。

十年来的中国音乐研究*

俗语说："前事不忘，后事之师"。故在没有讲到民国16年以后中国的音乐研究之前，最好先把以前的情形，约略一说，就可以知道此中实有种种原因，就是为什么音乐在我国这样难以发展？为什么研究音乐的人比较别国这样的少呢？

讲起历史来，在周朝时候，政府不是很重视音乐的吗？大学把音乐作为重要学科。遇有大演奏会，周王必定带着三公九卿诸侯大夫亲自去听。此外关于演奏音乐还有种种仪式。这样的重视音乐应该很可以使它发展的了，但是为什么周朝的音乐，我们看不见有一点遗传下来？

第二次政府提倡音乐总算是在唐朝了。唐朝在宫廷里边设立了几个教坊，把全国最好的乐师几乎全数找去，招收全国有音乐天才的青年（以女子为多数）跟他们学习，唐玄宗有时自己亲自出马在梨园指挥乐队。所以当时的梨园弟子又有"皇帝弟子"的称号。这样看来可以说是不遗余力的提倡，但是为什么唐朝音乐留存到今天的除掉在历史上看见些曲名之外，真实可靠的乐谱，简直等于凤毛麟角呢？

此外历朝君主和贵族研究音乐理论而比较有一点成绩的，在明朝有郑世子、朱载堉，在前清有玄晔（康熙）。朱载堉所著《乐律全书》对于十二平均律之说明，在音乐史上甚有价值；玄晔于研究数理音律之外，更从葡萄牙音乐家徐日昇①和意大利音乐家德礼格②研究欧洲16世纪的记谱法。《律吕正义》续篇（民国前166年编成）③所载，可以说是西洋五线谱输入中国的头一次。可惜当

时学会之后不拿来应用，不把本国的乐曲择要用新法翻译出来，只作为古董放在宫中，教民间无从采用。同时欧洲的管风琴（有“乐器之王”的名称）也曾输入于北京（当时名为“大编箫”），但只装在西什库天主教堂里，供外国神父使用；那天主教堂附设的修道院虽然有印刷欧洲中古时代教堂用的四线歌谱，亦只供修道会员之用，外间无从得见。

此外，西洋军乐也曾在民国前三四十年输入中国（经李鸿章之请求），但只限于军舰上及总理衙门招待外宾之用。就是欧洲最有艺术价值的管弦乐队(Symphony Orchestra)，赫德(Robert Hart)做总税务司时，也曾从欧洲聘请乐师多人来北京招生教练成功，可惜只限于赫德个人宴客之用，普通的北京市民，没有机会听到，当然更没有机会去学习了。

由上所述，可知古乐不能流传到今日，大概有三个原因：(一)教授不得其法，乐师传授一曲多以听习为主，不注重看谱学习，所以人死之后，乐曲就与之同归于尽；(二)记谱之法向不一致，同是一个乐器用的同一个乐曲，所记乐谱家家不同，教学者无所适从，乐曲因此不能有一定的标准；(三)学音乐的限于某种阶级（象周朝是在贵族大学，唐朝是限于宫人），不能学校化、平民化。西乐输入中国之后，不能普及全国，还是犯了第三种弊病。玄晔学会西洋记谱法，也不过当作外国碑帖，并不打算宣传出去，就是对于外国赠送的大编箫（即管风琴），也不过作几句惊叹的文章，并未招人学习演奏之法（记得在元朝亦曾输入过管风琴一次，并且有八九具之多，当时称作“殿廷笙”或“兴隆笙”，亦只陈列在宫中，作为外国古董而已）。就是比较容易学习的军乐，起初用处甚狭，后来逐渐推广到陆军各师，以至重要都市的警察厅或公安局，均有军乐队的设立。他们的队长多半是前北京海军部军乐队员。但是他们既缺乏普通教育，所学的乐曲又极有限。所以军乐虽然输入中国已六七十年，未曾象上海工部局乐队的样子，可以每星期在公园举行军乐演奏，以供民众的欣赏。因为他们的学法不是专门的，不是艺术的，不过学得几套曲子预备有仪式或宴会举行时，拿来供应场面而

已。

自从民国前14年前清政府令各省广设学堂之后，音乐教育到处象下了一点种子了。教会办理的学校无不唱赞美歌，无不有风琴、钢琴(其中女学堂尤多附设钢琴一科)；本国人所办学校，男子中学多有铜鼓、喇叭，师范学校多用有簧风琴伴奏唱歌，五线谱、简谱同时并用(当然以简谱居多)；表面看来，好象音乐异常普遍，但实际上内容非常空虚。唱歌教材不过抄录几首日本歌调或赞美歌调，改填中国词句罢了，风琴的教材也不过弹几首幼稚园用的粗浅进行曲，既不足以代表国民性，更谈不到什么艺术价值。这个时期(大概有二十年)可以说是我国学校音乐的下种时期。各校都有一二架风琴或铜鼓喇叭，设备较佳的(象清华大学、岭南大学)并有军乐队的组织，也不过借此引起学生对于音乐的兴趣罢了。学校固然没有专门的教员，学生亦无暇把音乐当作专门来学习。然而音乐师资又不能象上边所讲，老是这样幼稚，一方面有音乐天才的学生对于音乐当然兴趣较浓，因此就需要较有程度，就是较有音乐专门技术的教员。所以到了民国9年，北京教育部核准北京女子高等师范学校设立音乐、体操专修科(第二年分为音乐、体操两科)，民国11年北京大学办了一个音乐传习所(有一班师范科)，民国15年北京国立艺术专门学校亦设立音乐系，同时(?)上海艺术师范学校亦有音乐科设立④，目的都是养成中学音乐教员，修业期限或三年或四年。在教会办的学校，如燕京大学、金陵女子大学亦有音乐专门的科目的设立，他们的目的虽不是养成音乐师资，但实际上选修音乐科目的毕业生，亦在各校教授音乐。总之，这十年间(从民国6年到15年)可以说是音乐教育的正式下种及萌芽时期。这个时期的重要乐人就我所认识的：钢琴师有史凤珠、张丽珍女士和杨祖锡；小提琴有赵年魁、全子贺、金子衡；中提琴师有乔吉福、孟范泰；大提琴师有付松林、李廷贤、冯莲舫；低音提琴师有徐玉秀；笛师有李廷桢；觱栗师有穆志清、王广福；法国铜角师有连润启；伸缩喇叭师有潘振宗；鼓师有甘文廉；琵琶师有朱英、刘天华；古琴师有杨时百、王露。关于音乐新教材、译本之外(多数译自日

本教科书)由国人自编或创作者：乐理一科有笔者编的《乐理教科书》六本；唱歌一科，除李叔同、沈心工两君的作品外(尚无专书出版)⑤，还有笔者与易韦斋君合作的《今乐初集》、《新歌初集》、《新学制唱歌教科书》三种(歌曲共七十五首)；乐器一科有笔者编的《风琴教科书》和《钢琴教科书》两种。关于音乐演奏会由北京女子高等师范音乐科举行者约有十次，由北京大学音乐传习所管弦乐队举行的管弦乐演奏四十余次。

以上都是民国16年以前的事。从民国16年起，音乐教育上，就正式开了一个新纪元。国民政府成立后，大学院决定在上海创设国立音乐院，由大学院长蔡孑民先生兼任院长。开办时规模甚小，只设预料、专修科及选科，学生由二十二人增至五十六人，经费每月仅二、三千元；民国18年7月改组为音乐专科学校，学生增至八十余，经费每月亦增至五千元，专修科改为师范科，另设本科及研究班，分理论作曲、有键乐器、乐队乐器、声乐及国乐五组，以养成专门人才为目的。除国乐组外，各组在几年之内均已次第成立，24年并在上海市中心区建筑校舍⑥，音乐专门学府算正式成立了。这是十年来的中国关于音乐教育第一件可纪念的事。此外，中央大学、燕京大学、金陵女子文理学院、沪江大学、上海美术专科学校、新华艺术专科学校、杭州国立艺术专科学校、天津河北女子师范学院先后均有音乐科、系的设立，目的在养成中小学师资。还有马思聪、陈洪数人创办的私立广州音乐院，但不幸办了四年(民国21至25年)，因经费无着，竟停办了。现在把这十年间音乐界的重要事项罗列在下边；

一、音乐专门人才

(一)留学欧美者：

理论作曲科——王光祈(德)、萧友梅(德)、唐学咏(法)、陈洪(法)、黄自(清华出身，美)、吴伯超(北大出身，比)、萧淑娴(女子大学出身，比)、李惟宁(清华出身，法、奥)。

钢琴科——王瑞娴(上海中西女学,美)、邱真蔼(同上)、夏璐德(同上)、黄倩鸿(美)、张玉珍(美)、李献敏(国立音专出身,比)、裘复生(音专出身,英)。

声乐科——李恩科(清华出身,美)、周淑安(同上)、应尚能(同上)、赵梅伯(沪江大学,比)。

小提琴——马思聪(法)、李丹(法)、戴粹伦(音专出身,奥)、徐锡绵(音专肄业,比)、罗炯之(北大,法)。

音乐师范科——韩权华(女子大学出身,美)、李抱忱(燕大出身,美)、李惠年(北平艺专出身,美)。

专修科目未明者——冼星海(音乐院肄业,法)、熊乐琴(同上,比)。

(二)国立音乐专科学校毕业者(单录本科及选科高级毕业生,余从略):

钢琴科——丁善德、过拉(俄籍)、萨哈罗华(俄籍)。

声乐科——胡然。

琵琶科——谭小麟。

本科师范——喻宜萱、华文宪、劳冰心、劳景贤、胡静翔、陈又新、满福民、朱耀懿、古宪嘉、朱诛葵、梁定佳、巫一舟、胡投、刘雪庵、何惠仙、潘莲雅、邵家光、周哲霖、杨体烈、陈韶、洪达琦、陈玠⑦。

(三)其他各大学及专科学校的音乐科毕业者若干人(调查中)。

二、音乐创作及著作

(一)歌曲:

名称	作者
《杨花》	萧友梅
《新诗歌集》	赵元任
《恋歌集》	周淑安

名称	作者
《抒情歌集》⑧	周淑安
《音境》	华丽丝　廖青主⑨
《春思曲》	黄自
《四歌曲》⑩	刘雪庵
《卫我中华》	刘雪庵
《爱国合唱歌集》	黄自
《燕语》	应尚能
《创作歌集》	应尚能
《独唱歌集》	李惟宁
《爱国歌集》	李惟宁
《抒情合唱曲》	李惟宁
《军歌》	唐学咏
《回忆集》	陈田鹤
《儿童新歌》	刘雪庵　江定仙⑪

(二)乐曲:

名称	作者
《新霓裳羽衣舞》	萧友梅
《钢琴散曲集》⑫	唐学咏
《牧童短笛》	贺绿汀
Symphony(未出版)	李惟宁
钢琴音乐会曲(同上)	李惟宁
风琴用赋格曲(同上)	李惟宁

(三)音乐著作;

书名	作者
《普通乐学》	萧友梅
《和声学》	萧友梅
《东方民族之音乐》	王光祈
《西洋制谱学提要》	王光祈
《中国乐器常识》⑬	王光祈
《西洋乐器提要》	王光祈
《翻译琴谱之研究》	王光祈
《对谱音乐》	王光祈

三、音乐演奏会

(一)由本国人举行者：

1．国立音乐专科学校学生演奏会五十四次，在校外公演者约二十次。

2．其他各大学及专科学校之音乐科演奏会若干次(未及详细调查)。

(二)由外国人举行者：

1．上海工部局管弦乐演奏会三百二十余次。

2．各种外国音乐家来沪举行个人演奏会若干次。

3．意大利歌剧团两届来沪表演共约二十余次。

凡学音乐必须多听良好音乐。上海为中国音乐会最多的都市，所以学音乐者，以在上海为最适宜。

四、定期音乐刊物

民国9年北京大学音乐研究会曾编印《音乐杂志》(月刊)一种，仅刊行两年，即停止出版。后来由国乐改进社(刘天华主持)继续出版一年，刘君去世(民国21年)再行停刊。民国19年音专乐艺社成立，编印《乐艺》季刊(商务印书馆出版)，出至第六期，“一·二八”沪战发生，第七期稿件为炮火毁去，不得已又停刊。民国二十三年音乐艺文社成立，再编辑《音乐杂志》季刊，由良友图书公司出版，仅出了四期便行停止。惟南昌江西省教育厅附设江西推行音乐教育委员会出版的《音乐教育》(月刊)，从22年起至今尚能继续印行。这杂志虽不敢说是最完善，但无论如何总算是全国硕果仅存的音乐杂志。讲到这一点不能不归功于江西教育厅当局的热心赞助。因为现在办理音乐杂志，还不能够赚钱，假如无政府或爱好音乐之资本家帮助，无论如何必不能维持长久⑭，深望政府当局能每年指拨点款赞助我们，使我们再行编印一个较完善音乐杂志，音乐前途

当有不少益处。

最后要说的就是近几年政府机关附设的各种音乐委员会：南昌江西教育厅首先于民国22年设立“推行音乐教育委员会”，计划改良旧乐推行新乐；23年夏教育部设立“音乐教育委员会”，目的侧重编审音乐教科书，厘定音乐课程；25年中宣部设立国歌编制研究会⑮，想搜罗音乐专门人才作成种种关于音乐的计划；同年教育部与内政部合办的乐典编订委员会，想把各种重要典礼需用的乐曲编制备用，刻下正在进行工作。总之，最近数年，政府对于音乐之有用已经逐渐了解，譬如集团唱歌一项，经蒋委员长认为有特别效力，首先在励志社实行组织歌队。各地闻风兴起争相仿效，我想不久必定可得到相当的效果。

最后还有一点意见要贡献于政府的，就是关于创作的奖励，非由政府指定的款办理不可。外行人不知道以为作曲同写字一样的容易，以为请人作一首曲和请人题几个字一样，这是完全一种误会。会写字的人拿起笔不费思索写下去便成字，但是作曲师必须对于曲题费许多思索布置才可下笔，写谱时比较写字麻烦得多，又须费时日，所以每作一首曲，费去时间许多（连作连写）。假如作曲家生活问题尚未解决，就去应酬替人报效作曲，结果必至饿死。从前欧洲有一个时期，贵族富人嗜好音乐的常出重金聘请作曲师为其作新曲供演奏之用（象 Haydn 就是其中的一位），那个时期作品非常之多。在今日优良乐曲缺乏的吾国，最好由政府聘请作曲师数人，给他们充分的生活费，令其专门作曲，同时聘请擅长作歌词人，令其创作民歌，这样一来，我敢说不到五年必有小成，进行十年必大有可观，未知政府当局诸君果能赞成这个提议否？这是我预祝未来的十年能办得到的一件事。

---

* 本篇原载中国文化建设协会所编《十年来的中国》(1937年7月，商务印书馆初版)一书。又据台湾省《音乐与音响》杂志社编刊的《萧友梅先生之生平》(1982年4月17日出版)一书所载同名文章（未注原文出处），末署写作日期为“民国26年6月20日”(即1937年6月20日)，其开首部分多出下列说明文章写作经过的一段文字：

“两星期前中国文化建设协会决定于7月10、11两日在上海举行第一次会员代表大会，打算编制《十年来的中国》一书以为大会代表及国内学术界人士之参考，并嘱我

担任撰拟《十年来的中国音乐研究》一文。我因学校大考学年结束各事均待办理，本来不想答应，后来该会屡函催索，又觉得责无旁贷，所以只好勉强答应。但是在百忙中草成此文，又因期限关系，自然缺漏的地方不少。今天已到交稿之期，所发调查各表，尚未有一张寄回。这样的潦草交卷，本来很不满意，但为期限所迫，实在无法可想，他日如有机会，再当设法补述。这是在这里要声明的。”

文章其余部分亦小有出入，见有关注释。

①②③ 徐日昇(Thomas Peoreira, 1645～1708)，葡萄牙人；德礼格(Theorico Pedrini,约1670～约1745)，意大利人。根据他们所传五线谱、音阶唱名等编成的《律吕正义》续编，与此书之上、下编，均成书于康熙52年(1713年，即民国前199年)，而非“民国前166年”(1746年)。是年当是由乾隆敕撰的《律吕正义》后编成书之年。

④ “上海艺术师范学校”原名“上海专科师范学校”，由吴梦非(1893～1979)等创办于1919年，设有音乐科，翌年更名上海艺术师范学校，后又扩充为“上海艺术大学”，始终有音乐科之设。

⑤ 李叔同(1880～1942)编有《国学唱歌集》(1905年)、《清凉歌集》(1936年)等；沈心工(1870～1947)编有《学校唱歌集》(三集，1904至1907年)、《重编学校唱歌集》(六集，1912年)、《民国唱歌集》(二编，1913年)和《心工唱歌集》(1936年)等。这里说他们“尚无专书出版”，当属误记。

⑥ 1935年秋，国立音乐专科学校在上海江湾市京路建成三层校舍一座、练琴室两座及女宿舍一座，是为该校之新校舍。由于当时有将江湾建成新的市中心的计划，故称“市中心区”。

⑦ 据《国立音乐专科学校一览(26年度)》(1937年11月出版)所载该校《历届毕业生及修业生姓名录》，属于“本科及选科高级毕业生”者，尚有：钢琴科——裘复生，长笛科——叶怀德。

⑧ 应作《抒情歌曲集》。

⑨ 《音境》歌集作者署名为华丽丝、青主。

⑩ 应作《刘雪庵四歌曲》。

⑪ 《儿童新歌》作者应为江定仙、陈田鹤、刘雪庵(参看《〈儿童新歌〉序》一文，本文集第433至434页。

⑫ 应作《学咏钢琴散曲集》。

⑬ 经查：现存王光祈著作中无此书。但1929年4月，中华书局曾出版刘诚甫编著的《中国乐器常识》一书。这里或系该书之误记(即将同名书错记为王光祈所作)。

⑭ 上述《萧友梅先生之生平》一书所载萧氏同名文章，在此句后有：“吾人屡次办理失败”一句。

⑮ 上述《萧友梅先生之生平》一书所载萧氏同名文章，在此句后有：“26年中央党部文化事业计划委员会设立音乐研究会”一句。

《音乐月刊》发刊词*

本校从民国19年4月起曾编印过一种音乐季刊《乐艺》，由商务印书馆发行。自“一·二八”沪战发生，第七期稿件为炮火所毁，不得已停止出版。23年本校音乐艺文社成立，再编印《音乐杂志》季刊，由良友图书公司出版，但仅出了一年，又停印了。《乐艺》的失败，因为成本太贵，售价既高，学生不易买得；《音乐杂志》已经改用报纸印刷，售价减至每册四角，不能不算平民化。但是因为季刊之故，常使读者忘记出版日期，所以今次本刊特改为月刊，并由本校自己出版。至于本刊的使命，除致力于：(1)阐述音乐原理，(2)研究音乐技术，(3)提倡音乐生活，(4)普及音乐教育之外，在此非常时期①，必须注意如何利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心。凡此等等，可以说是同人等发行本刊的主旨；而鉴于《乐艺》与《音乐杂志》之夭折，如何使本刊可以长久继续，尤为同人等所应注意设法的事，更希望海内爱乐同志随时不吝赐教。

---

* 本篇原载1937年11月1日出版的《音乐月刊》第1卷第1号。《音乐月刊》由国立音乐专科学校编刊发行，陈洪主编，自1937年11月创刊，至1938年2月，共出四期。

① 指当时已进入反对日本帝国主义侵华的全面抗战时期。

十年来音乐界之成绩*

从民国16年到现在这十年间，音乐界对于社会的贡献，可以约略分作音乐教育，音乐出版物，演奏会，电影音乐，音乐播音，旧乐器之改造，歌咏团七项，其中最显著的，算是：

第一项　音乐教育

民国16年以前，北京女子高等师范(后改名女子师范大学，女子大学，女子文理学院)，艺术专门学校，北京大学音乐传习所及上海美术专门学校，虽然有音乐科系的设立，但不过是各该校的一部分；教会学校如上海的中西女学(民国前19年起)，湖州的湖郡女子中学(民国前3年起)，苏州的景海女校(民国6年起)，南京的汇文女中(民国11年起)，虽然先后有琴科设立，但所授只限钢琴一门，关于其他音乐学科并未顾及。自民国16年大学院长蔡孑民先生创设国立音乐院，始有专校教授音乐学理与各项技术；民国18年改组为音乐专科学校后，各学科逐渐增设，至民国24年，在上海市中心区建设新校舍，一切规模大体完成，历届毕业生或出洋研究，或在各地服务，向无赋闲者，即未毕业之中级以上学生在各校任课者亦不乏人，足见音乐人才之缺乏求过于供矣。兹将十年来各校音乐毕业生人数列表如下：

校　　名	毕业生人数	备　　注
北平大学女子文理学院音乐科	未详	民国19年设立
北平国立艺术专科学校音乐系	未详	民国15年设立
上海美术专科学校音乐系	59(民国16年以前尚有3名不在内)	民国12年设立

续表

校　　名	毕业生人数	备　　注
上海新华艺术专科学校音乐系	46	民国 14 年设立
南京国立中央大学教育学院艺术科音乐组	29	民国 15 年设立
上海国立音乐专科学校	54	民国 16 年设立
北平燕京大学音乐系	10	民国 16 年设立
私立广州音乐院	20	民国 20 年设立
上海私立沪江大学音乐系	未详	未详
南京金陵女子文理学院音乐系	未详	未详
上海中西女子中学琴科	13(民国 16 年以前尚有 35 人不在内)	民国前 19 年设立
湖州湖郡女子中学琴科	6	民国前 3 年设立
苏州景海女校琴科	7	民国 6 年设立
南京汇文女子中学琴科	18	民国 11 年设立

以上除北平与金陵两女子文理学院及北平艺专、沪江大学音乐系毕业生数未详外(预料断不止一百人)，毕业音乐科系学生已有二百人(实在数目在三百人以上)，毕业其他各女校琴科者约五十人，总计约三百五十人。但查其中习完高级技术毕业者只有八人(李献敏、裘复生、丁善德、戴粹伦、叶怀德、胡然、F.Sakharova[F.萨哈罗华]、H.Gora[H.过拉]，其余不过修了中级技术或师范科之功课。据教育部 21 年度中等教育统计，全国中等学校有三千另四十三校，内有一万四千七百九十三个学级，假定平均每一教员担任十四个学级的音乐功课，亦需要一千个音乐师范科毕业生方可足用，可见这十年内吾国音乐师资之养成，尚不及需要之半数。

第二项　音乐出版物

这十年内音乐界的出版物，约可分为四种：

(甲)歌曲

《新诗歌集》	赵元任
《音境》	青主、华丽丝
《恋歌集》	周淑安
《儿童歌曲集》	周淑安
《抒情歌曲集》	周淑安
《杨花》	萧友梅
《春思曲》	黄　自
《爱国合唱歌集》	黄　自
《军歌》	唐学咏
《独唱歌集》	李惟宁
《爱国歌集》	李惟宁
《抒情合唱曲》	李惟宁
《燕语》	应尚能
《创作歌集》	应尚能
《四歌曲》	刘雪庵
《卫我中华》	刘雪庵
《回忆集》	陈田鹤
《儿童新歌》	江定仙、陈田鹤、刘雪庵

(乙)乐曲

《钢琴散曲集》	唐学咏
《新霓裳羽衣舞》	萧友梅
《牧童短笛》	贺绿汀

(丙)音乐著作

《东方民族之音乐》	王光祈
《中国乐器常识》	王光祈
《西洋乐器提要》	王光祈
《翻译琴谱之研究》	王光祈
《西洋制谱学提要》	王光祈
《对谱音乐》	王光祈
《普通乐学》	萧友梅
《和声学》	萧友梅
《音乐名家轶事》①	欧漫郎
《基本乐学》	陈　洪

《音乐经验》 马葆炼

（丁）音乐定期刊物

名称	性质	主编者	起止年月及期数
《音乐杂志》	月刊	国乐改进社	民国20年至21年
《乐艺》	季刊	音专乐艺社	民国19年4月至20年7月，共出6期
《音乐杂志》	季刊	音乐艺文社	民国23年1月至11月，共出4期
《音乐教育》	月刊	江西省推行音乐教育委员会	民国22年1月至26年7月出至第5卷第7期现仍继续
《广州音乐》	月刊	广州音乐院	出至第4卷第9期

第三项　演　奏　会

（甲）由本国人举行者：

（一）国立音乐专科学校演奏会五十四次，在校外公演者二十余次；

（二）其他各地各校举行之音乐演奏会，虽未及详细调查，约略估计总在二百次以上。

（乙）由外国人举行者：

（一）上海公共租界工部局管弦乐队演奏会三百二十余次。

（二）外国音乐家来沪举行个人演奏会约在百次以上。

（三）意大利歌剧团两次来沪表演共约二十余次。

第四项　电　影　音　乐

国人所演电影，起初聘用俄国乐师，选择外国现成唱片与本国影片相配合而成。外人对于吾国人之表情及举动习惯常有不了解或误会之处，以致所配之唱片音乐常与剧情矛盾，笑话百出。自任光（法国里昂留学）君返国受百代公司聘请之后，对于国乐合奏及

中西音乐合奏之灌片，曾加以改良。其后，联华、明星等公司相继聘请音专教员黄自、中央大学教员马思聪及音专出身之贺绿汀、刘雪庵、冼星海诸君，每出一新片，或为其作主题曲，或为其配合音乐，虽不能说各片均有圆满之结果，然事实上确已改良许多。今后作曲诸君对于此项工作，应更加努力，以期尽善尽美。盖电影教育效果极大，如能配以适当的音乐，则其感动人必更速而深也。

第五项　音乐播音

自无线电收音机输入吾国以来，最近数年每年入口价值据海关报告总在百万元以上，因此商界纷纷设立播音台，藉播送音乐、戏曲同时并作广告宣传。可惜彼等对于音乐不知选择，以致靡靡之音与不正当唱法到处播送，地方当局权力不及租界，无法统制，实予音乐上以一重大打击。近两年南京中央广播电台及上海市政府电台、交通部广播电台播送节目已逐渐改善。然沪上一隅而论，音乐播音最佳而最丰富者，当推法文协会电台(1400周波)每晚九时至十时半之节目，而Robertson(罗伯逊)夫人电台(820周波)每晚八时至十时之节目次之。甚望国人所办各电台急起直追，以期达到理想标准也。

第六项　旧乐器之改造

自音乐教育复兴以来，改造国乐之议常常听到，但能够切实做到者并不多见。数年前沪上大同乐会曾新制了一大批旧式乐器，陈列在世界学院，其数量不算不多，但细察其内容，多半系照前清《会典》②内乐器图的尺寸仿造，有一部分并不依照原图，而且随意增加弦数(如得约总③一器本为三弦，妄增一弦，便与小提琴无异)，有时对乐器共鸣作用全不顾及(如箜篌一器只粗有其形体而不能发响亮声音)，诸如此类，皆由设计者未曾有彻底的研究所致。其后，中央研究院物理研究所主任丁巽甫先生④，曾根据数理改造十

孔长笛，有半音的铜丝琴等，因尚在研究期内故未大批制造发售；但闻其仿照西法所造旋转铜鼓业已成功。总之，无论如何吾人如能铲除成见，虚心研究，必不难收效果，希望今后有志改良国乐者更加努力。

第七项　歌　咏　团

这两三年来吾国歌咏团的勃兴，真是出乎人意料之外。起先，各地教会学校均有唱圣诗团的组织，北平的燕京大学歌咏团，就是其中最好的一个。上海雅乐社的组织(Shanghai Sonster) 也有二十年的历史。南昌推行音乐教育委员会成立之后亦组织有歌队。国立音乐院成立之后，自然有一个学生歌队。此外，上海还有一个俄国人歌队亦颇有力量。自从本年上海工部局管弦乐队演奏 Beethoven 的第九套 Symphony 的时候，把上海各歌队聚在一起(约二百余人)唱奏末章的合唱曲之后，引起唱歌同志极兴奋。本年4月，教育部第二届全国美术展览会在南京国民大会堂举办四次音乐大会中，三次均有八十人以上的歌队合唱(听众每晚都有二千余人）。受了歌声感动的人们，更踊跃加入新组织的歌队。一方面，在上海大夏大学近两年极端提倡集团唱歌，每值星期一举行纪念周时，全体学生(约一千人)集合歌唱爱国歌曲，更给青年以深刻的印象。于是音专出身的何士德、吕展青⑤，胡然等及其他各校音乐科出身诸君纷纷组织歌队，有如春笋勃发不及计算。这真是最近音乐界一个最好的现象。不过关于歌队的教练，指挥者应注意的有几点：第一，要注意歌唱队员的音质，不要听其用假声歌唱；第二，各部声音分配比例要适当；第三，唱歌教材要认真选择，并注意其用法，譬如应用男声合唱的歌不可改用女声歌唱，否则必定失去该歌的效力。以上数点如不同时顾到，必发生种种毛病。吾人在收音机上常常听到怪声歌咏团唱片，均系教练者未注意到这几点的结果。深望以后歌咏团的指挥多予注意，将来练成之后影响于民众意识实在不少。

以上数项只就见闻所及随笔录出，自然不免挂一漏万。然在此十年中单有上述之成绩，除外人所举行的三百二十余次管弦乐演奏外，一切均尚在萌芽时期。今后从事音乐者尚须认真努力，方可于十年之后收得较良好之结果。笔者不敏，愿与诸君共勉之。

---

* 本篇原载 1937 年 12 月 1 日出版的《音乐月刊》第 1 卷第 2 号。

① 应作《西洋音乐名家轶事》。

②③ "前清《会典》"全名《钦定大清会典图》，光绪二十五年(1899 年)成书，共二百七十卷。"得约总"图及说明，见该书第四十二卷("乐十一·乐器七")，注明为"细缅甸乐用"乐器。

④ 丁巽甫(1893～1974)名燮林，字巽甫，笔名西林，江苏泰兴人，物理学家、剧作家。他任职于中央研究院物理研究所时，曾进行民族乐器的改良工作，制成采用十二平均律的"新笛"等。

⑥ 吕骥的原名。

关于我国新音乐运动*

1．问：我国旧音乐与现代西洋音乐比较，先生有何观感？

答：所谓我国旧音乐大约可分两种：（甲）是雅乐，即吾国古代宗庙之乐；（乙）是俗乐（包括昆曲、皮黄等等）。现代西洋音乐与前者比较相差约有一千五六百年，与后者比较相差亦有七八百年。雅乐虽已成了历史上的古迹，但俗乐尚有一种力量迷醉一般普通民众。现代西洋音乐亦分好几派，如尊意所指系最新的一派，恐怕吾国普通民众听来，尚有格格不相入之感。

2．问：我国音乐到何时代完全停止进步？其原因何在？

答：吾国因为记谱不改良与教授不得法，所以不能进步。自唐代（？）发明工尺字谱后，一直到民国前250年，算已尽了字谱记法的能事，以后再无较进步的发明。所以亦可以说从那时起（昆曲之后）已停止进步。

3．问：有人主张：要复兴我国音乐，须先把西洋音乐全盘接受过来，使它与我国文化发生接触，从而产生一种以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解，先生有何意见？

答：这当然是一种很好的试验，可惜还没有人彻底实行。

4．问：概括言之，中国音乐之复兴当循何途径？

答：与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下，说到改造，就要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之，所以一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不至失去民族性。

5．问：有人主张：音乐不分国界，用世界的眼光来观察音乐，

凡是进步的音乐，便迎头把它赶上，凡是落后的音乐，便忍痛把它放弃；这样，中国人学音乐的，便一心一德，选择一种进步的音乐来学，不管它是"中"或"西"，也不必抱有中西的观念。这种看法，先生以为如何？

答：抱定这种见解去学音乐技术是可以的，但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。

6．问：民众领略音乐的程度，与现世音乐的水准相距太远，这事实曾令不少音乐运动者感觉着矛盾，甚至于徘徊歧途，不知是应该急起直追，赶上现代音乐的水准，暂时不顾一般民众呢，还是应该暂时甘心落后，一切只视民众的程度为依归？或者有什么两全的办法？

答：对于这个问题，我个人以为最好采取渐进主义。对于向未听过西乐的民众，尽可能一面使其领略较好的旧乐，一面仍使其有机会听到最浅近的西乐，以后逐渐提高他们领略的程度，这样介绍音乐给民众听，似乎两方面都可顾到。

7．问：对于我国民众音乐，先生有何比较具体的建议？

答：对于我国民众音乐愚见有数点如下：

一、搜集旧民歌，去其鄙俚词句，易以浅近词句，并谱以浅近曲调；遇有谱之民歌，整理之后更配以适当的和声。

二、搜集民曲（folk tune，俗名小调，指有声无词的一类），加以整理，配以和声。

三、选择好的旧剧（指有历史价值而合时代思潮的）加以整理。

四、由政府及音乐学校双方征求新作民歌并配以曲谱。认为有价值的请政府给予奖励，藉以创作新时代的民众音乐。

8．问：有人相信：中国音乐之复兴，其途径必与俄国"五音乐家"①所走的路程相仿佛，即必须形成一个"国民乐派"是也。对于这个问题，先生意下如何？中国的国民乐派须在何条件下始能产生？

答：这个问题很重大，我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各

民族音乐有分别的，方可以成为一个“国民乐派”。但是吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。

9．问：概括言之，中国音乐教育当循何途径？

答：关于目下中国音乐教育，下列三方面均须顾到，即：一面培养音乐师资，一面奖励音乐天才养成专家，一面鼓励集团唱歌（为音乐比赛之一种）与音乐的团体生活（小规模的合唱、合奏等）。

10．问：音乐向来被认为奢侈品，尤其是在患难的时代；但我们都相信音乐不是奢侈品，而是一种精神上的必需品。在这国家多难之秋，有何方法可以证明我们的理论，使音乐在实际上为国人所了解？

答：在这国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡，更容易发生效力。

---

* 本篇原载1938年2月1日出版的《音乐月刊》第1卷第4号，文题下署“萧友梅答”，并有《音乐月刊》编者按语如下：

“中国新音乐往何处去？这是目下音乐界最严重的问题，近日音乐界诸同志思虑的焦点，恐怕都集中在这问题上面吧。中国新音乐往何处去？为获得足资帮助解决这难题的曙光，本刊记者特设问题十条叩诸萧友梅先生，承其逐条解答。萧先生致力音乐教育凡二十载，开我国音乐新音乐运动之先河，对于本文诸疑难，自然知道得很透彻，解答得很详尽。我们敬希望萧先生能够进一步常时把他的思想不惮烦地告诉我们，那么他对于音乐界的启示，当更为宏伟也。编者”

① 指由俄国作曲家巴拉基列夫（1837～1910）、穆索尔斯基（1839～1881）、里姆斯基-科萨可夫（1844～1908）、鲍罗廷（1833～1887）、居伊（1835～1918）等组成的“强力集团”，又称“巴拉基列夫小组”或“新俄罗斯乐派”。

旧乐沿革*

卷头语

我们知道历史所记载的事情不是件件都值得我们效法的。历史家的工作只是把每件重要事项的起止和它的进化或退化情形忠实地记载起来，以供后人的参考，便算尽了他的责任。至于后人读历史者，读到某一个时代的历史，应该拿同时代的别国历史去比较比较，方可知道那一件事在同一时代在我国是比在别国进化了呢，还是退化了呢。我们断断不能拿现代文化国家的情形去较量我们古代的陈迹，不能拿现代文化做标准，去批评我们过去的历史而认为在那个时候就已经退化了。必定要拿同时代的外国历史去较量，方可知道我国历史的真地位。尤其是读文化史应该拿定这种态度。

音乐史也就是文化史的一部分。吾人研究我国音乐史，当然要有现代的眼光；但去批评吾国某时代音乐时，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到一个公平的结论。

卫聚贤①先生在他最近出版的《中国考古学史》②的序言里，有几句话说得很对。他说：

"考古之目的，非为夸扬古国之文明，亦非为崇拜古人之伟大，更非为仿古以作复兴之举。实欲明了前途应走之大道。

欲明了前途应走之大道，其法有三：

一为历史的。即从历史上观察各演变之迹，由上古之事以推中古，由中古之事以推近古，由近古之事以推现在，由现在之事以求将来。

一为环境的。世界各国现都走入那一条道，我国为世界中之一，当然不能孤立，从其大多数走的道路中跟着走。

一为本身的。本国的情形如何？人民的能力如何？所处的国际地位如何？走某一条道，是否走得通？

假如从历史上指示我们应走某条道，世界各国也走某条道，我们的本身也能走到某条道，三方面都走着某条道，是走某条道就无危险可言了。"

不怕公开的讲，我国的音乐，在某一时代，虽然有过一点小名誉，但是在本国的立场上看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年。所以今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与"考古"无异。我们除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它的不进化的原因和事实，一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考，好象做医生的先要知道病人的病源、病根，才容易有把握下手去医治。将来整理或改进旧乐时，总可以得到一点补助吧。

第一章　上古时代

(甲)周代以前(民国前4608～3034年)

讲到音乐史的内容，不外记载下列五项事情：

(1) 乐器的构造和音域如何；

(2) 乐曲的组织和作风如何；

(3) 乐曲所用的调式如何，音律如何；

(4) 音乐家的传记(尤其是作曲家)如何；

(5) 对于音乐本身的观念如何？音乐与人生的关系如何？

但是我国经过秦火③(民前2124年)之后，上古历史差不多通通烧光，只有伏胜口传下来(约在民前2076年)的《尚书》和他本人的《尚书大传》里面有一些关于音乐的记载。

《尚书·尧典》篇说："帝曰：夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克

谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：于，予击石拊石，百兽率舞。"④

《尚书·益稷》篇说：

"夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄。箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：于，予击石拊（轻击）石，百兽率舞，庶尹允谐。"⑤

从这两段记载，可以看出当时对于音乐是很重视的，由帝舜特任命夔专司其事，并且表示有寓教育于音乐之意。这就是我国音乐史特色之一。

至于周代以前的乐器，在上述两段记事外，古书中如《礼记》、《吕氏春秋》、《补史记·三皇本纪》各书还有多少记载，现在把它列成一表如下：

周代以前乐器表（见附表）⑥

关于乐曲方面也可以照样列成一表如下：

周代以前乐曲表

曲　　名	性质	时代	作者	何　书　记　载
立基（立本），扶来	歌	伏羲		《通典》《通志》
扶持（下谋）	歌	神农		《通典》《吕氏春秋》
咸池	曲	黄帝		《周礼》《庄子·天运篇》
云门，大卷	舞	黄帝		《礼记·乐记》
大渊（九渊）	歌	少昊		《帝王世纪》《通典》
承云，五茎（六茎）	曲	颛顼		《吕氏春秋》《帝王世纪》
九招（九韶），六英（六莹）	歌	帝喾	咸黑	《吕氏春秋》《列子·周穆王篇》
六列，五英	曲	帝喾		《通典》《白虎通》
大章	曲	帝尧	质	《吕氏春秋》
大咸	舞	帝尧		《周礼·春官》
大謦（韶）	舞曲	帝尧		
南风歌，大唐之歌	歌	帝舜	舜	《家语》《尚书大传》
大化，大训，六府，九原	歌	帝舜		《尚书大传》

续表

曲名	性质	时代	作者	何书记载
卿云	歌	帝舜	舜	«尚书大传»
大夏(九夏)	舞,歌			«周礼·春官»
大濩	舞	成汤	伊尹	«周礼·春官»«吕氏春秋»
晨露	歌	成汤	伊尹	

上边所列两个表不过只从古书摘录下来，至于乐器的构造如何，音域如何，当然无可稽考，就是乐曲的作法如何亦不得而知。俗乐中有名«老八板»的(或«老六板»)，相传是«南风歌»的古调，但无人可证明这曲是帝舜所作；就是古琴谱所载下列琴曲，亦无法证实是作者的原来作品。现在姑且把周代以前的琴曲名称抄在下边：

古琴曲名	作者	何书记载
梦游　华胥引	黄帝	«五知斋琴谱»(民国前 191 年出版)
八极游	黄帝	同　上
太平引	帝尧	同　上
神人畅	帝尧	同　上
遁世操	许由	同　上
箕山秋月	许由	同　上
华瓢引	许由	同　上
南熏歌	帝舜	«自远堂琴谱»(民国前 110 年出版)
苍梧怨	娥皇、女英(?)	同　上
历山吟	帝舜	同　上
襄陵操	大禹	同　上
上会稽	大禹	同　上
训佃操	成汤	同　上
佯狂操	箕子	同　上
麦秀歌	箕子	同　上

乐曲表中除掉«南风»«大唐»«卿云»«大化»«大训» «六府» «九原»(«大化»至«九原»四歌赞美大禹之功)，各歌均系一代之国乐，可惜不独乐谱无存，并且连歌词都失掉，单独«南风»«大唐»«卿云»三首歌词，还可以看到。

(1) «南风歌»(«家语·辩乐解»⑦载)：

"南风之熏兮，可以解吾民之愠兮；

南风之时兮，可以阜吾民之财兮。"

(2) 《大唐之歌》(赞美尧的禅位，见《尚书大传》)：

"舟张辟雍，鸧鸧相从，八风回回，凤凰喈喈。"⑧

(3) 《卿云歌》(帝舜时君臣相和之歌，《尚书大传》载)：

"维十有五祀(中略)于时卿云聚，俊乂集，百工相和，而歌卿云。帝乃倡之曰：'卿云烂兮，纠缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。'八伯咸进稽首曰：'明明上天，烂然星陈，日月光华，弘于一人。'帝乃载歌旋持衡曰：'日月有常，星辰有行。四时从经，万姓允诚。于予论乐，配天之灵。迁于贤圣，莫不咸听。鼚乎鼓之，轩乎舞之，菁华已竭，褰裳去之。'"⑨

到了商纣时候，荒淫无度，据说纣王曾命师延(乐师名，《史记》作师涓)作新淫声以供娱乐。所谓新淫声就是：《朝歌》、《北里之歌》与《靡靡之乐》。周武王兴师伐纣时，据说师延跳下濮水死了。后来到晋平公时(约在民国前2450年)，师涓(乐师名)经过濮水附近桑间地方还听见有人奏这靡靡之音，他就默写起来，奏给晋平公听。《礼记》所谓："桑间濮上之音，亡国之音也。"⑩就是指这一段故事。究竟这种靡靡之乐，采用了什么北鄙杀伐之声当然更无可稽考了。

5⑪.六律、六吕、五声、八音

以上所讲乐曲，最好的象孔子听过三个月不知肉味的《韶》(即《磬》)乐，最坏的象师延作的靡靡之乐，到底用什么调式作成的呢？我们用历史的眼光看来，大概总不出于五声音阶吧。《尚书·益稷》篇说：

"予欲闻六律，五声，八音，在治忽。以出纳五言汝听。"⑫

这里所谓"五声"，就是指宫、商、角、徵、羽五声音阶了。又：

《尚书大传·虞夏传》说：

"维五祀(舜在位第五年)定锺、石(磬)，论人声，乃及鸟兽，咸变于前，故更箸四时，推六律六吕，询十有二变，而道宏广。"⑬

又，《尚书大传·皋陶谟》说：

"六律者何？黄钟、蕤宾、无射、太簇、夷则、姑洗是也。"⑭

十二律名黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕(即小吕)、蕤宾、林钟(即函钟)、夷则、南吕、无射、应钟之中，这里所举是一、三、五、七、九、十一的六个，在《周礼》称为阳声；双数的六个(即大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟)称为阴声，即所谓六吕。假定伏胜所传靠得住的话，那么在帝舜时，确有过定律的工作。但是象《吕氏春秋》所讲："黄帝令伶伦作为律，伶伦……制十二筒，以之阮隃(山名)之下，听凤凰之鸣，以别十二律，其雄鸣为六、雌鸣亦六。"⑮未免过于荒唐，令人难于相信。至所谓"八音"，当然是钟(金)、磬(石)、琴(丝)、篪(竹)、笙(匏)、埙(土)、鼓(革)、柷、敔(木)八种乐器的声音了。

(乙)周代(民国前3033～2133年)

6. 周代的乐官制度与音乐教育⑯

7. 周代乐器表

器名	何书记载	器名	何书记载
(1) 圉(即敔)	《诗经·周颂》	(19) 鼍鼓	《诗经·大雅》
(2) 椌、楬(柷敔)	《礼记·乐记》	(20) 雷鼓	《周礼·春官·地官》
(3) 相(即拊)	《礼记·乐记》	(21) 雷鼗	《周礼·春官·地官》
(4) 牍	《周礼·春官》	(22) 灵鼓	《周礼·春官·地官》
(5) 应	《周礼·春官》	(23) 灵鼗	《周礼·春官·地官》
(6) 雅	《周礼·春官》	(24) 路鼓	《周礼·春官·地官》
(7) 编钟	《周礼·春官》	(25) 路鼗	《周礼·春官·地官》
(8) 钲(小钟)	《诗经·小雅》	(26) 晋鼓(长六尺六寸)	《周礼·地官》
(9) 镯(钲)	《周礼·地官》	(27) 鼖鼓(长八尺径六寸或作贲鼓)	《周礼·地官》
(10) 铎(大铃)	《周礼·地官》	(28) 鼛(鼓长一丈二尺径四尺)	《周礼·地官》
(11) 錞	《周礼·地官》	(29) 缶	《诗经·陂风·宛丘章》
(12) 铙	《周礼·地官》	(30) 遂(箫)	《周礼·春官》
(13) 颂磬(设在西)	《周礼·春官》	(31) a.籥b.豳籥	《周礼·春官》
(14) 笙磬(设在东)	《周礼·春官》	(32) 管	《周礼·春官》
(15) 朄(即朔鼙)	《周礼·春官》	(33) 篴〔彳〕(篪)	《礼记·月令》
(16) 应鼓(应鼙)(设在东)	《诗经·周颂》	(34) a.竽(大笙)b.笙	《周礼·春官》《礼记·月令》
(17) 田鼓(大鼓)	《诗经·周颂》	(35) 大琴(廿七弦)中琴	《礼记·明堂位》
(18) 县鼓(朔鼙，设在西)	《诗经·周颂》	(36) 大瑟(廿七弦)小瑟	《礼记·明堂位》

周朝除掉沿用旧乐器的一部分之外，还添做了好几种乐器，有一部分只换了一个新名字。比如：(1)圉就是敔；(2)椌、楬就是柷、敔；(3)相就是拊；(33)篪就是篪之类。(4)至(6)牍、应、雅都是击节器，不是乐器。(7)编钟是十几个不同音高的小钟挂在架上，确实的数目经书虽然没有记载，但以意测之不是十六个(近代所用个数)，就是十二个吧。(8)钲就是镯，一尺多高的小钟，用来节制鼓声的；(10)铎是在军中发令时用的；(11)錞是用来和鼓的；(12)铙是用来止鼓的。以上各种金属击乐器之中，关于钟的制造，在周朝比较算是成功的。据《周礼·考工记》"冶氏"所载铸钟所用合金为："六分其金而锡居一"⑰，就是铜五锡一之比，和现代西洋铸钟所用合金铜三锡一相差不多，所以钟声甚为优美。至于钟形之美，花纹之细，更不必说了。现在把《周礼·考工记》凫氏规定钟身各部分名称抄录如下⑱：

关于磬的做法，《周礼·考工记》载："磬氏为磬，倨句(音钩)一矩有半；其博为一，股为二，鼓为三；三分为其股博(即博)，去一以为鼓博；三分其鼓博，以其一为之厚。已上则摩其旁，已下则摩其耑。"⑲所谓"倨句一矩有半，"是磬两边的比例，长边的长比短边的长度长一半。"股博"省名为"博"。"已上"是声音太高，"已下"是声音太低。声音太高时要把两面磨薄，音太低时就要把两端磨短些。磬的下弯曲处要适当股的中央。下列(甲)图是朱载堉说明笙磬的尺寸比例，(乙)图是颂磬的尺寸比例。据他说颂磬形薄而大，其声和而平，故与歌颂协。笙磬音较高当然与笙音相和了。(但明朝尺度未必与周代尺度相同)⑳

颂磬的尺寸比例，股博一尺，股长二尺，鼓长三尺，三分其股博去一(即六寸六分六厘)为鼓博，七分其鼓博以其一(即一寸四分二厘)为厚，所以磬身较薄而音也较笙磬低。至于磬的来源，据《尚书·禹贡》载：徐州有泗滨浮磬(泗水滨石之出土者)，梁州(今四川、湖北交界处)有璆磬，雍州(陕西一带)有球琳，豫州有磬错。㉑只求石质坚脆而音美为佳，不拘何地所产。

此外，周朝的鼓也算是式样多的。上表(16)应鼓与(18)县鼓形状一样，因其所挂的地位而有两个名称；田鼓就是大鼓(后代称为

建鼓），但是(26)晋鼓，(27)鼖鼓，(28)鼛鼓更大。晋鼓两面可打，是用来和钟合奏的；鼖鼓用于军事，鼛鼓最大而长，遇政府有大工事征集工役时用的，并不是普通乐器。至于雷鼓、雷鼗，祭天神时击用，灵鼓、灵鼗祭地祇时击用，路鼓、路鼗祭宗庙时击用。关于这三类鼓的构造，据古书注解有两说如下：

面　　数	鼓　　名					
	雷鼓、雷鼗		灵鼓、灵鼗		路鼓、路鼗	
第一说(郑司农)	6	6	4	4	2	2
第二说(郑玄)	8	8	6	6	4	4

但依我个人看来两面的鼓还可以用，四面以上的恐怕只备形式而已，真令人想不出它的做法。

至于缶，就是一个大的碗，本来不算是乐器，古人的击缶而歌，大概遇到高兴唱歌时没有钟、磬可用，暂用缶来替代的吧。

关于吹乐器一类，(30)篴(读作笛)，象近代直吹的箫，有六孔；(31a)籥，如箫，也是直吹，但只有三孔；(31b)豳籥有两种解释：一说是豳国的籥，一说是用苇做的，与苇籥同；(32)管是由两枝竹管并做而成，《风俗通》《周礼·春官》小师注说："管如篴而小，并两而吹之"㉒。因此知道周朝的管是由双管紧扎而成。单独(33)篪是横吹的，前有五孔，后有一孔，吹孔在上。(34a)竽是大笙，郑司农说有三十六簧，但据《尔雅·释乐》郭璞注：大笙只有十九簧，似乎较为合理，因为吾人只有十指，用来按三十六簧之孔是办不到的；至于小笙亦名"和"，只有十三簧。㉓

关于周代所用琴瑟的弦数，经书都没有记载。《礼记·明堂位》只说"大琴，大瑟，中琴，小瑟，四代(虞、夏、殷、周)之乐器也。"㉔《尔雅》郭璞注：大琴谓之"离"，二十七弦；大瑟谓之"洒"，亦二十七弦；瑟长八尺一寸，宽一尺八寸。邢疏说："礼图旧云雅瑟长八尺一寸，广一尺八寸，二十三弦，其常用者十九弦，有中琴则有中瑟。"㉕邢氏的意思以为中瑟就是这二十三弦的雅瑟。但是中琴、小琴的弦数始终无确实的记载，单独陈旸《乐书》说："颂琴其弦十有三，其形

象筝，移柱应律，宫悬用之，合颂声也，齐桓公以钟名之。……”[26]这里所谓颂琴大概就是小瑟吧，因为琴是不用柱的。至于中琴有几说：陈旸说十弦，伏羲、蔡邕以为九弦，杨雄说陶唐氏（帝尧）加二弦（即七弦）；桓谭（后汉人）以为文王在五弦之外加少宫、少商二弦；释智匠以为文王、武王各加一，以为文弦、武弦是为七弦[27]。总之无论如何五弦琴发展至七弦总是在周时，称为“中琴”不算很差吧。所谓“小琴”即指帝舜所作的五弦琴了。

8. 周代的乐歌与乐曲

周朝最出名的的乐歌就是«诗经»。它的内容分开“风”、“雅”、“颂”三部。朱熹说：“‘风’是乡乐，‘雅’是朝廷之乐，‘颂’是宗庙之乐。”[28]郑樵又说：“‘风’是出于土风，大概小夫、贱隶、妇人、女子之言，其言浅近重复，故谓之‘风’。‘雅’是出于朝廷士大夫，其言纯厚典则，故谓之‘雅’。‘颂’之辞严，其声有节，以有所尊，故谓之‘颂’”[29]。这样看来«诗经»里头的“国风”，就是当时中国北部十五国的民歌，“雅”分“大雅”、“小雅”，以朝廷宴享时用的乐歌为主，“颂”简直就是赞美歌了。这样分法不过说其大概，当然“雅”、“颂”里头亦有民歌性质的歌，不过这不是本节所讲的范围，只好让解剖«诗经»的去研究了。现在把«诗经»的篇数列表如下：

（一）国　风

国别	周南	召南	邶	鄘	卫	王	郑	齐
篇数	11	14	19	10	10	10	21	11
国别	魏	唐	秦	陈	桧	曹	豳	共计
篇数	7	12	10	10	4	4	7	160

（二）雅

雅别	小雅	大雅
篇数	74	31

（三）颂

颂别	周颂	鲁颂	商颂
篇数	31	4	5

以上合计“国风”160篇，“大雅”“小雅”共105篇，“颂”40篇，合共305篇。孔子说：“诗三百”，大概把商颂的五篇除外吧。关于这三百〇五篇的乐谱，据《汉书·艺文志》有河南周歌声曲折七篇，周谣歌诗声曲折七十五篇㉚，这就是周诗的乐谱，可惜没有留传下来'单独《朱子·仪礼经传通解》所载唐开元《风雅十二诗谱》，还可以见到。不过我对于这十二篇诗谱，每字记一音的唱法，仍不免有些怀疑。这种唱法在赞美歌（颂诗）还可以讲得过去，至于民歌歌曲是表示一种自然的情感，绝不应该限定每字一音的，何况有许多诗并不是每句四字的，比如：(1)《螽斯》篇的“螽斯羽，诜诜兮，宜尔子孙，振振兮。”各句的组织是3，3，4，3；(2)《北门》篇第二章：“王事适我，政事一埤益我，我入自外，室人交徧讁我。已焉哉，天实为之，谓之何哉？”各句的组织是4，6，4，6。3，4，4；(3)《缁衣》篇：“缁衣之宜兮，敝，予又改为兮！适子之馆兮，还予授子之粲兮！”各句的组织是5，1，5。5，1，6；(4)《木瓜》篇：“投我以木瓜，报之以琼琚；匪报也，永以为好也！”各句的组织是5，5；3，5；(5)《鱼丽》篇：“鱼丽于罶，鲿鲨；君子有酒，旨且多。”各句的组织是4，2，4，3。(以上各篇每篇只举其一章)象这几篇诗句字数的不规则，依照音节念起来、断不能一律用四拍子每字一音去制谱的，因此我以为《朱子》传下来的唐朝十二诗谱恐怕未必是周朝原作，或已经唐人改过亦未可知。

此外，周代尚有乐舞及器乐乐曲如下表：

（一）乐舞与乐曲

名　　称	作　者	见于何书
(1) 大武(国舞)	周　公	《周礼》《吕氏春秋》
(2) 象箾(舞)	文　王	《左传·襄公》
(3) 南籥(舞)	文　王	(季扎观乐)
(4) 象武(舞)	武　王	《墨子·辩乐》
(5) 武象(舞)	文　王	《帝王世纪》
(6) 辟雍(乐名)	文　王	《庄子·天下篇》

(二)笙　曲

名　称	见于何书	名　称	见于何书
(1) 南陔	《仪礼·乡饮酒》	(4) 田庚	《礼记·燕礼》
(2) 白华	《礼记·燕礼》	(5) 崇丘	同　上
(3) 华黍	同　上	(6) 由仪	同　上

(三)琴　曲

曲　名	作　者	见于何书	曲　名	作　者	见于何书
思士操	文　王	僧居月《琴曲谱录》㉛	三峡流泉操	商陵穆子	僧居月《琴曲谱录》
离忧操	文　王	同　上	流水操	商陵穆子	同　上
王受命	文　王	同　上	别鹤操	商陵穆子	同　上
歧山操	文　王	同　上	雉朝飞操	牧犊子	同　上
拘幽操	文　王	同　上	残形操	曾　参	同　上
千金清	文　王	同　上	梁甫吟	曾　参	同　上
克商操	武　王	同　上	白雪操	曾　参	同　上
越裳操	周　公	同　上	子胥吟	伍子胥	同　上
文王操	师　襄	同　上	北鄙操	子　路	同　上
履霜操	尹伯奇	同　上	三乐操	荣启期	同　上
欢乐操	孔　子	同　上	楚光明操	楚光白	同　上
将归操	孔　子	同　上	走马引	耿　恭	同　上
龟山操	孔　子	同　上	霹雳引	楚高行	同　上
猗兰操	孔　子	同　上	南音操	钟　仪	同　上
获麟操	孔　子	同　上	风入松操	雍门周	同　上
畏匡操	孔　子	同　上	风群林操	淡门先生	同　上
厄陈操	孔　子	同　上	鹿鸣操	周　人	同　上
闲居操	孔　子	同　上	驺虞操	邵国虞人	同　上
东武太山操	孔　子	同　上	楚妃叹	息　妫	同　上
回风操	孔　子	同　上	鹊巢操	邵　女	同　上
悲风操	孔　子	同　上	伐檀操	魏　女	同　上
忆颜回	孔　子	同　上	贞女引	卫　女	同　上
望仙操	商陵穆子	同　上	伯姬引	鲁保母	同　上
怀陵操	商陵穆子	同　上	烈女引	樊　姬	同　上
仙道操	商陵穆子	同　上	沈湘怨	屈原妻	同　上
水仙操	商陵穆子	同　上	易水操	?	同　上
幽涧操	商陵穆子	同　上	幽兰操	?	同　上
石上流泉操	商陵穆子	同　上			

此外，关于琴的著作尚有二种：

(1) «琴心三篇» 周谢涓子撰 据«车观汉记»及嵇康«琴赋»李善注

(2) «琴要» 周齐威公撰(一说齐桓公撰)

9.五律、七律、十二律

(参看王光祈著«中国音乐史»上册第4页至65页)㉜

10.音 乐 哲 学

以上数节所讲周代虽然很重视音乐，但留传下来的，不过是一种制度，在乐器方面只有些金属击乐器(如钟、錞、铙之类)，乐歌方面只留下歌词，乐曲方面亦只留下一堆曲名而无乐谱，其中虽有几曲还可以在近代琴谱中找得，但是否原来作品早已无从证明；唯有古代对于音乐的各种观念，还有许多记载。我们把这些记载分析一下，大概可以分作三个阶段：

第一个阶段可以说是假设阶段，拿音、声比拟各种事物。兹列表如下：

律名	月名	夏历	周历	阳历	地支	天干	五声比拟	五行	五色	五方
太簇	孟春	正	三	二	寅	甲	角			
夹钟	仲春	二	四	三	卯		角	民	木	东
姑洗	季春	三	五	四	辰	乙	角			
仲吕	孟夏	四	六	五	巳		徵			
蕤宾	仲夏	五	七	六	午	丙	徵	事	火	南
林钟	季夏	六	八	七	未	丁	徵			
黄钟之宫						戊己	宫	君	土	中央
夷则	孟秋	七	九	八	申		商			
南吕	仲秋	八	十	九	酉	庚	商	臣	金	西
无射	季秋	九	十一	十	戌		商			
应钟	孟冬	十	十二	十一	亥	辛	羽			
黄钟	仲冬	十一	正	十二	子	壬	羽	物	水	北
大吕	季冬	十二	二	一	丑	癸	羽			

究竟这十二律的名字有何意义呢？据《国语》伶州鸠答复周景王问律的解释如下。他说[33]：（前略）(1)黄钟，所以宣养六气（阴、阳、风、雨、晦、明）、九德（水、火、金、木、土、穀、正德、利用、厚生）也；(2)太簇，所以金奏赞阳出滞也；(3)姑洗，所以修洁百物，考神（祭神）纳宾也；(4)蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也；(5)夷则，所以咏歌九则（九功之则），平民无忒也；(6)无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪（轨道、仪法）也；(7)大吕，助宣物也（助阳宣散物也）；(8)夹钟，出四隙之细也（四隙谓四时之间，气微细者）；(9)中吕（即仲吕），宣中气也；(10)林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也（林，众也，言万物众盛也；钟，聚也；展，审也；肃，速也；纯，大也；恪，敬也。言时务和，审百事无有伪诈，使之莫不任其职事，速其功大敬其职也）；(11)南吕，赞阳秀也（荣而不实曰秀，南，任也，阴任阳事助成万物也）；(12)应钟，均利器用，俾应复也（万物钟聚，百嘉具备时，务均利百官器用，程度庶品使皆应其礼后其常也）。

关于五声的意义，班固《白虎通》说："宫者容也，含也，含容四时也"；"商者张也，阴气开张，阳气始降也"；"角者跃也，阳气动跃；徵者止也，阳气止"；"羽者纡也，阴气在上阳气在下。"[34]

象这样的解释，实在未免太过牵强。总而言之，在那个时代，对于音乐事事都有一个比拟、一个假定，或者不得不如是亦未可定。

第二个阶段是实际的阶段，把音乐的效力逐渐应用到人事方面，由个人发展到家庭、社会、国家而至天下；最末了第三个阶段又回到理想的阶段，来拿音乐比拟天道，并且在这两个阶段中处处都拿礼做陪衬，好象乐与礼不可分开的样子。现在略举几个例如下：

《乐记》第93至96节[35]说："君子曰：礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，……致礼以治躬则庄敬，庄敬则严威。（以上说正面）心中斯须不和不乐，而鄙诈之心入之矣。外貌斯须不庄不敬，而易慢之心入之矣。（这几句说反面）。故乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。乐极和，礼极顺，内和而外顺，则民瞻其颜色而弗与争

也，望其容貌而民不生易慢焉。”㊱

《礼记·曲礼》说：“大夫无故不彻县，士无故不彻琴瑟。”㊲

班固《白虎通》说：“琴者禁也，所以禁止淫邪正人心也。”㊳

《乐记》第100则说：“先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。”㊴

上边几个例，都是说明音乐应用在个人身上，可以正心，修身。

音乐应用到第二步，就是可以齐家治国，所以《乐记》第101节说：“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”㊵

《乐记》第15节又说：“乐至则无怨，礼至则不争，揖让而治天下者，礼乐之谓也。暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒，如此则乐达矣。”㊶第3节又说：“是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困；声音之道，与政通矣。”㊷第11节又说：“是故先王之制礼乐，人为之节。衰麻哭泣，所以节丧纪也；钟鼓干戚，所以和安乐也；婚姻冠笄，所以别男女也；射、乡、食、飨，所以正交接也。礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之；礼、乐、刑、政四达而不悖，则王道备矣。”㊸第37节又说：“乐也者圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。”㊹以上是把音乐的效力从齐家，和乡党，讲到治国，移风易俗。

音乐更进一步便再到理想的阶段来，把音乐力量的伟大，宣传到可以配天地。所以《乐记》第20节说：“乐者天地之和也；礼者天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆别。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。”㊺

第25节说：“天高地下，万物散殊，而礼制行矣。流而不息，合同而化而乐兴焉。春作夏长，仁也；秋敛冬藏，义也。仁近于乐，义近于礼。”㊻

第26节说:"乐者敦和,率神而从天;礼者别宜,居鬼而从地。故圣人作乐以应天;制礼以配地,礼乐明备,天地官矣。"㊼

下边又说天地有自然之礼乐。

第27节:"天尊地卑,君臣定矣。卑高已陈,贵贱位矣。动静有常,小大殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地成形。如此,则礼者天地之别也。"㊽

第28节:"地气上齐,天气下降;阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,煖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。"㊾

礼乐既本天地而作成,它们应收到的效果如下:

《乐记》第16节:"大乐与天地同和,大礼与天地同节。和故百物不失;节故祀天祭地。明则有礼乐,幽则有鬼神;如此,则四海之内合敬同爱矣。"㊿

第46节:"是故清明象天,广大象地,终始象四时,周还象风雨;天色成文而不乱,八风从律而不奸,百度得数而有常;小大相成,终始相生,倡和清浊,迭相为经。故乐行而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁。"[51]

礼乐的力量达到极点之后,不独天下太平,四海之内人民相亲相爱,而且可与鬼神交通,可以覆育万物。所以《乐记》第90节又说:"及夫礼乐之极乎天而蟠乎地,行乎阴阳而通乎鬼神,穷高极远而测深厚。乐著大始,而礼居成物。著不息者天也;著不动者地也;一动一静者天地之间也。故圣人曰'礼乐云'。"[52](圣人以为天地之生物成物,动静变化,无非礼乐也。)

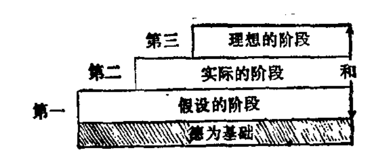
第57、58节说:"穷本知变,乐之情也;著诚去伪,礼之经也。礼乐偩天地之情,达神明之德,降兴上下之神,而凝是精粗之体,领父子君臣之节。是故大人举礼乐,则天地将为昭焉。天地欣合,阴阳相得,煦妪覆育万物,然后草木茂,区萌达,羽翼奋,角觡生,蛰虫昭苏,羽者妪伏,毛者孕鬻,胎生者不殰,而卵生者不殈,则乐之道归焉耳。"[53]

上边虽然讲了许多音乐伟大的话,但是还有一点最重要的不

可忘记，就是要最好的音乐才能够发生这种效力。最好的音乐应该以“道德”为作乐之本。所以：

«乐记»第50、51两节说：“德者，性之端也；乐者，德之华也，金石丝竹，乐之器也，诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外。唯乐不可以为伪。”[54]

总而言之，周代的音乐哲学不外建筑在假设、实际、理想三个阶段上，以“德”为基础，以“礼”做陪衬，而用“和”来贯通三级。这就是它的结构和它的逻辑了。（如下图）



11. 结　论

在卷头语已经讲过，想批评我国某时代的音乐，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到公平的结论。本章所讲是民国前4608至2133年（即西历纪元前2697～222年）关于音乐的记载，试参看这个时期的西洋文化史如何。除掉西历纪元前500～350年间Pythag'oras（毕达哥拉斯）同Platon（柏拉图）有过些关于音乐哲学议论之外，并不见有什么关于音乐的记载。因此，我们对于帝舜时已有定钟石，论人声，推六律六吕等工作，已惊叹的了不得。读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定，更不能不惊奇。关于乐曲、歌曲，因为口授的关系虽然没有传下来，但是周朝铸钟的成绩，今天还可以看到，这是中外人士所共赞赏，并非随便附和的。就是关于音乐哲学一方面，我们的记载不独比西方的多，而且写得有条理，有趣味，毋怪乎孔夫子把它利用来发展他的学说了。所可惜的当时还没纸、笔发明，又因著名乐师多是盲人，只能用口授乐曲，因此不能令乐谱留传下来；否则更可给后人不少的纪念和参考品呢。

问　　题(一)

(1) 十二律的名称最初在哪一本书记载的?

(2) 寓音乐于教育是在何时开始的?

(3) 所谓"八音克谐,无相夺伦,神人以和",是如何解法?

(4) 古代所谓亡国之音是何指?

(5) 周代乐官中担任乐队指挥和歌队指挥是哪几个?

(6) (a)什么叫乐县?分几种?(b)国舞与小舞的区别如何?

(7) (a)周朝的弦乐合奏叫什么?(b)九夏是什么?

(8) 孔子在齐国因为听"韶"乐,三个月不知肉味,这"韶"乐是哪时代的作品?

(9) (a)周代铸钟合金的比例如何?(b)磬的股、鼓、股博、鼓博长度的比例如何?

(10) (a)风、雅、颂大体上有何区别?(b)周代音乐哲学是如何构成的?

第二章　中古时代

(甲)汉晋时期(民前2117～1458年,南朝宋元嘉三十年在内)

12. 乐律的发展

(一)司马迁,《淮南子》、《前汉书》、《后汉书》"律历志"及郑玄月令注所载十二律求法。

(二)京房六十律。

(三)钱乐之三百六十律。

(四)何承天之十二平均律。

以上四项暂参看王光祈著《中国音乐史》29至38页与66页至74页。

(五)晋荀勗所制的十二笛(附录第三十一页)[55],

晋荀勗制的十二笛度表

据《晋书·律历志》：晋泰始十年(民前1638年)中书监荀勗根据五声十二律还相为宫之法制十二笛，每笛可吹一调(前有五孔，后有一孔，连笛体中声共七音，各笛长度以其角律之长度四倍之，惟蕤宾、林钟二笛用角律之长度八倍之。比如，蕤宾的角律是无射 4.994×8＝3.995尺 便是蕤宾笛长度；最短为仲吕笛，而仲吕的角律是南吕 5.333×4＝2.133尺，即是仲吕笛长度。各孔发音如下：

各孔由下而上	体中声	第五孔	第四孔	第三孔	第二孔	第一孔	后出孔
音　名	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商
以简谱表示之为	$\underset{:}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	$\underset{\cdot}{1}$	$\underset{\cdot}{2}$	$\underset{\cdot}{3}$	$\underset{\cdot}{4}$	$\underset{\cdot}{5}$

各笛长度表

笛	尺	笛	尺
仲吕笛	2.132	应钟笛	2.996
姑洗笛	2.233	无射笛	3.2
夹钟笛	2.4	南吕笛	3.37
太簇笛	2.531	夷则笛	3.6
大吕笛	2.663	林钟笛	3.792
黄钟笛	2.844	蕤宾笛	3.995

当时阮咸与勗同事，亦精通音律，不赞成荀勗所制新笛，荀勗把阮咸调到别个地方去，后来觅得周代玉尺，拿来校量自己所理的金石丝竹，发见都短了一米，于是更佩服阮咸，再请他回来共事。但闻这十二笛后来并没有实行。(按：这笛的做法象今日的箫，是直吹的)

13. 几件重要音乐纪事

(一)用歌儿组织歌队(男女合唱歌队)之开始

在周朝时候，大合唱的歌者，都是盲目的成人，齐、鲁、晋各国公卿大夫，虽另外有女乐的训练，但始终是男女分开演奏的。到了汉朝，就打破了这个习惯，并且由皇帝提倡用儿童组织歌队，大概因为儿童的歌声清脆好听吧。有下边两段纪事可以证明：

甲、《史记·高祖本纪》："十二年(民前 2106 年)……高祖还归过沛，留置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿，得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑自为歌，诗曰：'大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方？'令儿皆和习之。……及孝惠五年(民前 2100 年)……以沛宫为高祖原庙，高祖所教歌儿百二十人，皆令为吹乐，后有缺，辄补之。"[56]

乙、《史记·乐书》："汉家常以正月上辛祠太一(北极星名)、甘泉(宫名)，以昏时夜祠，到明而终，……使童男童女七十人俱歌。春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《元冥》。"[57]

《汉书·礼乐志》："武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；……以正月上辛用事甘泉、圜丘(即今之天坛)，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。"

(二)乐府采访民歌，并创作新声。

《汉书·礼乐志》："(武帝)乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。"[58]

《汉书·李延年传》："李延年中山人，身及父母兄弟皆故倡也(即乐人)。……延年善歌，为新变声，是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗、颂。延年辄承意弦歌，所造诗为之新声曲。"[59]

(三)首次输入西域横吹，成立武乐。

汉武帝元狩元年(民前 2033 年)，遣张骞(后封为博望侯)出使西域。他返国的时候，把"横吹"这乐器带回来，并且学了它的奏法。后来汉朝就采用了这乐器作为军乐乐器之一。

《晋书·乐志》说："横吹有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲，更造新声二十八解，乘舆(皇帝)以为武乐(即军乐)。后汉以给边；和帝时(民前

1800年左右)万人将军(如今之师长)得用之;魏晋以来,二十八解不复具存,用者有《黄鹄》……十曲。”[60]

《隋书·音乐志》说.“汉郊庙及武乐,三百八十人。”[61] 人数亦不算少吧。

14. 汉晋的乐器

这个时期的乐器又增加了许多,同时输入外国乐器亦不少,比较重要的有:

(1)筑,(2)筝,(3)秦汉子,(4)琵琶×,(5)阮咸,(6)箜篌,(7)竖箜篌×,(8)月琴(以上弦乐器),(9)胡笳×,(10)横吹×,(11)长笛,(12)短笛,(13)义觜笛×,(14)羌笛×(以上管乐器),(15)铜鼓等十五种。

(以上加×号者为外来乐器)

(一)筑的形状《文献通考》说:“大抵类筝,其颈细,其肩圆,以竹鼓之,如击琴然;又有形如颂琴,施十三弦,身长四尺二寸,颈长三寸,围四寸五分,首长七寸五分,阔六寸五分,品声按柱,左手振之,右手以竹尺击之,随调应律焉。高渐离(战国时人)击之于燕,汉高祖击之于沛,而戚夫人亦善焉。”[62]

(二)筝。最初作成的筝只有五弦,《风俗通》说:“筝五弦,筑身而瑟弦,并、凉二州筝形如瑟是也。”[63] 后来京房所做的五音准,有十三弦,就是十三弦筝(见《文献通考》)。这个乐器到唐朝时会弹的人更多,后来传到日本去,现在日本还十分盛行。

(三)、(四)讲到“琵琶”这乐器,很值得研究它的来历。归纳各家所说,大概可以分为直颈的和曲颈的两种。傅元《琵琶赋》曰:“汉遣乌孙公主嫁昆弥(民前2016年),念其行道思慕,故使工人裁筝,筑为马上之乐。今观其器中虚外实,天地象也;盘圆柄直,阴阳叙也;柱有十二,配律吕也;四弦,法四时也。”《释名》曰:“推手前曰批,引手却曰把。”杜挚曰:“秦苦长城之役,百姓弦鼗而鼓之,并未详孰实,其器不列四厢。今清乐奏琵琶,俗谓之‘秦汉子’,圆体修颈而小,疑是弦鼗之遗制。”傅元曰:“体圆柄直,柱有十二,其他皆充

上锐下曲项，形制稍大，本出胡中。"《梁史》称侯景之害简文也，使太乐令彭隽齎曲项琵琶就帝饮。则南朝似无曲项者。"[64] 这样看来，琵琶一器明明白白分开直颈的和曲颈的两种。直颈的是国产，叫"秦汉子"；曲颈的来自西方，叫"琵琶"。或者张骞从西域带回来的(民前2037年)，亦未可定。因为王昭君出塞时(民前1944年)也带着琵琶去，那时琵琶在汉宫已经很盛行了。

(五)阮咸。《文献通考》说："阮咸五弦，此秦琵琶而颈长过之，列十二柱焉(《通典》《通志》均作十三柱)。唐武后时，蒯明(《通典》《通志》作蒯朗)于古冢得铜琵琶，晋阮咸所造也，元享中(《通典》《通志》作元行冲)命工以木为之，声甚清彻，颇类竹林七贤图所造旧器，因以阮咸名之，亦以其善弹故也。"[65] 因此可知五弦琵琶在晋朝就已用过的了。

(六)、(七)箜篌的故事和琵琶有一点相似，也分本国制与外国制两种。据《通典》说："汉武帝使乐人侯调所造，以祀太一；或云侯晖所作，其声坎坎应节，谓之'坎侯'，声讹为'箜篌'。篌者，因乐工人姓耳。……其形似瑟而小，弦用拨弹之。"[66]《文献通考》说分大小两种，小箜篌七弦，大箜篌十三弦。外国制的叫竖箜篌。《通典》说："竖箜篌胡乐也。汉灵帝(民前1743～1723年)好之，体曲而长，二十二弦(《通志》作二十三弦)，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"[67] 因此可以推测知道这个乐器，必定在汉武帝平定西南夷之后(在民前2022年)，从缅甸、印度一带地方传入中国的。

(八)月琴。据《文献通考》说："月琴形圆项长，上按四弦十三品柱。豪(?)琴之徽，转弦应律。晋阮咸造也。唐太宗更加一弦，名其弦曰金、木、水、火、土，自开元中编入雅乐用之。"[68] 可知此器晋朝已经有传的。

(九)胡笳。《文献通考》说："杜挚(魏人)《笳赋》云：'李伯阳入西戎所造。晋《先蚕仪注》车驾住(停)吹小箛，发(动身)吹大箛。箛即笳也。又有胡笳，汉旧《筝笛录》有其曲，不记所出本末。'胡笳似觱篥而无孔，后世卤部用之，岂张博望所传《摩轲兜勒》之曲耶？晋有大箛、小箛，盖其遗制也。"[69] 无论如何，这乐器必定来自匈奴，

因李陵答苏武书有"胡笳互动"一句，可以证明。

（十）至（十四），张骞从西域带回来的横吹是怎么样构造的，史书上没有记载，单独《东京梦华录》（宋孟元老撰）有说："驾诣郊坛行礼：……坛前设宫架乐……（有）截竹如箫管，两头存节而横吹者。"[70] 因此我们只知道这乐器的两头是有竹节堵住（就是不通气的）而横吹的，孔数并未记明（后来到唐朝有大小横吹之别）。陈旸《乐书》谓："长笛六孔，具黄钟一均，如尺八而长……魏明帝时令和永受笛声以作律，歌声浊者用长笛长律，歌声清者用短笛短律。（此三句系《晋书·律历志》所载）古歌词曰．'长笛续短笛'。……今乐府所用短笛，长尺有咫（尺余之意）。此笛长短之辨也。"[71] 总之，横吹输入中国之后，已被改为长笛、短笛两种。后来唐朝教坊所用长笛已有八孔，其一端镶龙头，俗名龙头笛（见《文献通考》）。横吹之加嘴者叫义嘴笛（见《通典》《通考》《通志》）。至于羌笛，恐怕就是西域传来的双笛。马融《长笛赋》末云："近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已，龙鸣水中不见已，截竹吹之声相似，剡其上孔通洞之，裁之当簻（马鞭）便易持，易京君明识音律，故本四孔加以一，君明所加孔后出，是谓商声五音毕。"[72] 这样看来羌笛就是双笛，出自羌中（今西藏），是直吹的，原来只有四孔，京房加一孔在后边便成五孔的。义嘴笛的嘴如何做成就不得而知，但加嘴之后当然也是直吹的了。

（十五）铜鼓。本来是安南、印度的乐器。汉光武时（民前1870年）马援（伏波将军）奉令征交趾，得骆越铜鼓，后来亦有仿造，军中用之，以铜铸之，虚其一面，覆而击之，大者阔丈许，小者直径亦有一、二尺。

15．汉晋歌曲与乐曲

汉晋歌曲大约可分三大类．（一）雅乐（宗庙祭祀之乐），（二）俗乐，（三）军乐。

第一类　雅　　乐

此类乐歌专用以祭祀，名为雅乐，所以分别于俗乐耳，其实应

名为颂乐较为恰当。

(一)汉有郊祀之歌十九章,司马相如、李延年等作。

(二)又,东都五诗,班固作。

(三)晋有郊祀歌十九章,傅元作。

第二类　俗　乐

(一)汉,三侯之章,即《大风歌》,亦名《风起之诗》,汉高祖作。

(二)汉,房中祠乐十七章,高祖唐山夫人作。《通志》说:"房中乐者,妇人祷祠于房中也,故宫中用之;……高祖好楚声,故房中乐楚声也。孝惠二年(民前2104年)使乐府夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。"[73]这样看来房中乐简直是丝竹合奏而有歌唱的了。

(三)汉,鞞舞歌五曲,汉代燕享用之(鞞舞本汉巴渝舞),作者未详。

(四)汉,相和歌之十曲。《通志》曰:"相和歌者,并汉世街陌讴谣之辞,丝竹更相和,令执节者歌之。"[74]

(五)魏,鞞舞歌五曲(舞用六佾,即六行,每行六人),王粲改作。

六)晋,四厢乐歌(晋代燕享所用)十三曲,成公绥、荀勗、张华等作。

(七)晋,拂舞歌五曲。

(八)晋,相和歌吟叹四曲,见张永《元嘉技录》。

(九)晋,相和歌蜀国四弦一曲,见同上书。

(十)晋,清商曲若干曲。

第三类　军　乐

(一)汉,短箫铙歌二十二曲。

(二)汉,鼓角横吹十五曲。

(三)汉,胡角十曲。

(四)魏,短箫铙歌十二曲。《通考》曰:"魏武帝平荆州,获汉雅乐郎河南杜夔,使创定雅乐;又有散骑常侍邓静、尹商善训雅乐;歌

师尹胡能歌宗庙郊祀之曲；舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。……而黄初中（民前1692～1686）柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韶。”[75]

（五）吴，铙歌十二曲，韦昭作。

（六）晋，短箫铙歌二十二曲，傅元作。

汉晋间虽然乐器增加了许多，但器乐乐曲传下来的，除琴曲外，甚少记载。兹将僧居月《琴曲谱录》所载秦以后琴曲名抄录如下：

曲名	作者	曲名	作者
咏道德	始皇	胡笳吟	
春谷口		千里吟	
刺韩王操	聂政	延寿吟	
秦琴姬	秦姬	黄老吟	
野老倾盆操	?	五香引	
索酒操	嵇康	飞龙引	
羽客衔杯操		走马吟引	
竹虫子操		枯鱼引	
登陇望秦操		箜篌引	
梁父怨	杞梁妻	梁甫引	
拔山操	项羽	大雄引	
采芝操	四皓	东武引	
昭君怨	明妃	白头吟	
八公操	淮南王	青箱引	
文君弄	司马相如	猛虎行	
楚引	龙江高	从军行	
将军歌	霍去病	堂上行	
董桃歌	后汉人	燕歌行	
五调声	司马相如	君子行	
长乐声	明宗	妒妇行	
武溪深	马援	秋胡行	
双燕离巢		豫章行	
处女吟		长安行	
鶡鸡吟		洛阳道	
远游吟		平陵道	
招来吟		度田庞	

续表

曲名	作者	曲名	作者
度昆山		望月操	蔡琰
飞天白鹤		双飞操	蔡琰
游春	蔡邕	霜鸿引	蔡琰
绿水	蔡邕	涧底桐	蔡琰
幽居	蔡邕	岩前桂	蔡琰
坐愁	蔡邕	秋风落叶	蔡琰
秋思	蔡邕	怡神调	蔡琰
蜀明君	刘备	金丹熟	蔡琰
失女怨	卫元嵩	天女怨	蔡琰
广陵散	嵇康	华池宴	蔡琰
长清（嵇氏四弄）	嵇康	对竹吟	蔡琰
短清（嵇氏四弄）	嵇康	大胡笳十八拍	蔡琰
登高引望（嵇氏四弄）	嵇康	小胡笳十九拍	蔡琰
长侧（嵇氏四弄）	嵇康	（以下杂曲）	
乌夜啼	王义庆		
十仙游		大沙场	
郢客思归		小沙场	
楚歌行		出塞	
元鹤唳		入塞	
楚客吟		皇甫	
秋风		竹林七贤	
仙鹤舞		拜仙坛	
清宵秋竹		碎玉斗	
悲燕初归		叶下闻蝉	
寒松操		明君	
仙人劝酒		相如题桥	
归山操		平戎操	
草虫子		（以上黄钟调）	
竹吟风			
哀松露		楚泽含秋	
悲汉月		塞门积雪	
陇头	蔡琰	越江吟	
幽人折芳桂	蔡琰	越溪吟	
悲风吟	蔡琰	清夜吟	
凤游春	蔡琰	猿孤吟	
神风操	蔡琰	三清昔贺	

续表

曲名	作者
看花面	
月落书窗	
石磬吟	
对秋月	
猿度碧涧	
清江引	
圣德颂	
(以上皆宫调)	
玉漏迟	
泛虚舟	
思亲吟	
思友人	
出山吟	
楚歌	
金雁操	
晓角	
(以上皆商调)	
卞和泣玉	
出塞吟	
边城闻晚角	
(以上角调)	
思乡吟(徵调)	
闻杜宇	
丁生化鹤	
祥云出洞	
巫山神女	
楚襄王	
虞姬	
清风摇玉珮	
伯牙忆子期	
(以上皆羽调)	
吊三闾	
独醒操	
鹤舞松	
鸿雁来宾	
离骚九拍	陈康士
舞射商九弄	
(以上皆凄凉调)	

乙、南北朝、隋、唐、五代时期(民前1458～953年)

16. 乐律的研究

(一)梁武帝(萧衍)的四通十二笛。

(二)隋代刘焯的十二等差律。

(三)后周王朴的纯正音阶律。

以上三段参看王光祈著«中国音乐史»74页至85页。

17. 隋代乐工之盛况

«隋书·音乐志»说:“自汉至梁、陈乐工,其大数不相逾越,及周

并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至（大业）六年（民前1301年），帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”[76]

隋炀帝不独喜欢音乐，对于西域各国传来百戏，无一不爱好。观下列记载，可以想见一斑：

《隋书·音乐志》：“始齐武平中（民前1342～1341年）有鱼龙烂熳，俳优侏儒，山车巨象，拔井种瓜，杀马剥驴等，奇怪异端，百有余物，名为‘百戏’。周时郑译有宠于宣帝，奏征齐散乐人，并会京师为之，盖秦角抵之流者也。开皇初（民前1325年左右）并放遣之。及大业二年（民前1306年），突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来戏于场内，须臾跳跃激水满衢，鼋、鼍、龟、鳌，水、人、鱼、虫，遍复于地；又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰‘黄龙变’。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为《夏育杠鼎》，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上而跳弄之，并二人戴竿其上，有舞忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外建国门内，绵亘八里，列为戏场，百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缯彩，其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，饰以花毦（髦？）者，殆三万人。初课京兆河南制此衣服，而两京缯锦为之中虚；三年，驾幸榆林，突厥启民朝于行宫，帝又设以示之；六年，诸夷大献方物，突厥启民以下皆国主亲来朝贺，乃于天津街盛陈百戏自海内凡有奇伎，无不总萃，崇侈器玩，盛饰衣服，皆用珠翠金银，锦罽絺绣，其营费至钜亿万。关西以安德王雄总之；东都以齐王暕总之，金石匏革之声，闻数十里外。弹弦擫管以上，一万八千人。大列炬火，光烛天地，百戏之盛，振古无比。自是每年以为常焉。”[77]

又《隋书·裴蕴传》：“大业初，……炀帝……征为太常少卿。初，高祖不好声伎，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐

户，其六品以下至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声，咸萃乐府，皆置博士弟子（助教导师相当），递相教传，增益乐人至三万余。帝大悦，迁民部侍郎”⑱。

又《隋书·音乐志》载：“炀帝矜奢，颇耽淫曲。御史大夫裴蕴揣知帝情，奏括周、齐、梁、陈乐工子弟，及人间善声调者凡三万余人，并付太乐，倡优獶杂，咸来萃止，其哀管新声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲云。”⑲

读了上边三段纪事，可以知道隋炀帝是一个极爱玩耍的人，虽然罗致这许多乐人，亦不过训练成乐工以备供其娱乐，决不是提倡音乐艺术的。而且炀帝是绝不喜欢雅乐的。《新唐书·礼乐志》说：“……初，隋有法曲，其音清而近雅；其器有饶钹、钟、磬、幢（？）、箫、琵琶，琵琶圆体修颈而小，号曰‘秦汉子’，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦汉所作，其声金石丝竹以次作。隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。”⑳

这样看来，可知隋代所奖励的都是俗乐曲与外国传来的音乐。（胡乐见后）

18. 唐代训练乐工的机关

唐代雅乐俗乐本来属太常寺所管，自从唐武德年以后（约在民前1285年），就有内教坊的设立，开元以后，规模更加扩大，不归太常寺管辖了。

《新唐书·百官志》：“武德后置内教坊于禁中，武后如意元年（民前1220年）改曰‘云韶府’，以中官为使。开元二年（民前1198年）又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士……。京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使（即提高乐官地位）。原注：……散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人（歌者）一万二十七人，有别教院。”㉑

《新唐书·礼乐志》又载：“玄宗为平王，有散乐一部，……及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之技……又分乐为二部：堂下立奏，谓

之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎；太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐。……玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’，宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院(女校)。”[82]

《旧唐书·音乐志》亦载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人，为丝竹之戏(乐队练习)，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为‘皇帝弟子’又云‘梨园弟子’。以置院近于禁苑之梨园。太常又有‘别教院’，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署，别教院廪食常千人。宫中居宜春院。”[83]

《新唐书·礼乐志》又载：“唐之盛时，凡乐人，音声人，太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[84]

这样大规模的训练乐工，真可以说是盛极一时。后来到宣宗大中元年(民前1065年)，才有明令停止太常教坊习乐。但据《新唐书·礼乐志》说：“大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，衣珠翠缇绣，连袂而歌。”[85]

总计教坊的存在共一百三十四年，自停止之后，尚有乐工六七千人，唐朝皇帝的如何嗜好音乐可以想见一斑。

19. 隋、唐两代各种乐队的组织与乐器

经过五胡乱晋之后，中国西、北、东边境的外国民族移住于中国本部的很多，同时他们带来的乐器亦不少。因此吾国音乐上受了很大的影响。

(一) 隋朝的九部乐与军乐

开皇初年把中外音乐依其性质与来历分为七种乐队：(1)国伎，(2)清商伎，(3)高丽伎，(4)天竺伎，(5)安国伎，(6)龟兹伎，(7)文康伎。后来到大业初年(约在民前1306年)，增定为九部乐。

(1) 清乐。所用纯粹是本国乐器，所奏歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君并契》，乐工二十五人。

(2) 西凉乐。所用乐器中西各半。起先吕光、沮渠蒙逊占据凉州地方，把龟兹乐改组名为"秦汉伎"，北魏太武帝平定河西，得到这乐队才改名"西凉乐"。歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》，乐工二十七人。

(3) 龟兹乐。后凉吕光灭了龟兹，得到它的乐队，吕氏凉亡了之后，乐队为北魏所得，后来它的音乐改变许多，到隋朝再重新改编而成，歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》、《疏勒盐》等，乐工二十人。

(4) 天竺乐。张重华据凉州时，天竺(即今印度)使人进贡来的。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》，乐工十二人。

(5) 康国乐。本名西戎伎，起先为北周所得，后来隋灭周，改名康国乐，歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲，乐工七人。

(6) 疏勒乐。也是西域乐队之一种，歌曲有《亢利死让乐》(《通志》作《兀利死逊歌》)，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》，乐器十种(见后表)，乐工十二人。

(7) 安国乐。亦是西域乐，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》，乐器十种，乐工十二人。

(8) 高丽乐。歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》，乐器十四种，乐工十八人。

(9) 礼毕。本来是晋朝太尉庾亮家所教练成的，庾亮死后，叫这乐队做"文康伎"，"文康"是庾亮的谥，特用这名字来纪念他的。后来九个乐队每次演奏，这"文康伎"总是排在最后，所以又名为"礼毕"，歌曲有《单交路》，舞曲有《散花》，乐器七种，乐工二十二人。

隋朝军乐有三种，组织如下：

(1) 铙鼓。有廿一曲，乐器有鼓、箫、笳。

(2) 大横吹。有四十五曲，乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥七种。

(3) 小横吹。有十二曲，乐器有角、笛、箫、笳、筚篥、桃皮筚篥六种。

乐器名 \ 乐名	1.清乐	2.西凉乐	3.龟兹乐	4.天竺乐	5.康国乐	6.疏勒乐	7.安国乐	8.高丽乐	9.礼毕(文康伎)
笙	×	×	×					×	×
笛	×	×	×	×	×	×	×	×	×
横笛		×							
篪	×								×
箫	×	×	×			×	×	×	×
埙	×								
小筚篥		×						×	
大筚篥		×							
觱篥			×			×	×		
双筚篥							×		
桃皮筚篥								×	
贝		×	×	×				×	
筑	×								
击琴	×								
琵琶	×	×	×	×		×	×	×	
五弦		×	×	×		×	×	×	
筝	×								
弹筝		×						×	
搊筝		×							
琴	×								
瑟	×								

乐器名 \ 乐名	1.清乐	2.西凉乐	3.龟兹乐	4.天竺乐	5.康国乐	6.疏勒乐	7.安国乐	8.高丽乐	9.礼毕(文康伎)
箜篌	×						×		
卧箜篌		×						×	
竖箜篌		×	×			×		×	
凤首箜篌				×					
钟	×	×							
磬	×	×							
铃									×
槃鞞									×
节鼓	×								
腰鼓		×	×			×		×	×
齐鼓		×						×	
担鼓		×						×	
毛员鼓			×	×					
都昙鼓			×	×					
答腊鼓			×			×			
羯鼓			×			×			
鸡娄鼓			×			×			
铜鼓				×					
正鼓					×		×		
和鼓					×		×		
铜钹		×	×	×	×		×		
人数	25	27	20	12	7	12	12	18	22

(二)唐朝之十部乐与军乐

唐朝初年所用乐队仍旧采隋朝旧制，后来唐太宗平定高昌(今新疆东北部)，用他们的乐器又组成一个高昌伎，同时废止隋朝的礼毕乐(即文康伎)，到唐高宗时(民国前 1262 年)命张文收组织一个中外乐器并用的大乐队名为燕乐，一共便成十部乐。兹将各乐队的乐器列表如下：

乐器名＼乐队名	1.燕乐	2.清商伎	3.西凉伎	4.天竺伎	5.高丽伎	6.龟兹伎	7.安国伎	8.疏勒伎	9.康国伎	10.高昌伎
笙		2	1		1	1				
大笙	1									
小笙	1									
笛		2	1						2	
长笛	1									
短笛	1									
横笛×			1	1		1	1	1		2
义觜笛×					1					
葫芦笙×					1					
箫(排箫)		2	1		1	1	1	1		2
篪		2								
觱篥×				1		1	1	1		2
大筚篥×	1		1		1					
小筚篥×	1		1		1					
桃皮筚篥×					1					
尺八	1									
贝×	2		1	1	1	1				

乐器名＼乐队名	1.燕乐	2.清商伎	3.西凉伎	4.天竺伎	5.高丽伎	6.龟兹伎	7.安国伎	8.疏勒伎	9.康国伎	10.高昌伎
吹叶	1	2								
铜角×										1
独弦琴		1								
击琴		1								
筑	1	1								
筝		1								
弹筝			1		1	1				
搊筝	1		1		1					
瑟		1								
琵琶×			1	1	1	1	1	1		2
大琵琶×	1									
小琵琶×	1									
秦琵琶		1								
五弦			1	1	1	1	1	1		2
大五弦	1									
小五弦	1									
大箜篌	1									

续表

乐队名 / 乐器名	1.燕乐	2.清商伎	3.西凉伎	4.天竺伎	5.高丽伎	6.龟兹伎	7.安国伎	8.疏勒伎	9.康国伎	10.高昌伎
小箜篌	1									
卧箜篌	1	1	1		1					
竖箜篌×			1		1	1	1	1		1
凤首箜篌×				1	1					
编钟		1	1							
编磬		1	1							
玉磬	1									
方响	1	2								
铁板					1					
铜钹×	1		2	2		2	1		2	
铜鼓×				1						
节鼓		1								
正鼓							1		1	
和鼓							1		1	
腰鼓			1		1	1		1		2
齐鼓×			1		1	1				
担鼓×			1		1	1				
龟头鼓×					1					
毛员鼓×	2			1		1				
都昙鼓×				1		1				
答腊鼓×						1		1		2
羯鼓×				1				1		2
鸡娄鼓×						1		1		2
侯提鼓×						1		1		
桀鞞(跋膝△)		2								
连鞉鼓	2									
桴鼓×	2									
歌者	2	2								
舞者	20	4	5	2		4	2	2	2	2
共计	50	30	25	14	20	23	11	13	8	22

注意！△《新唐书·礼乐志》作"跋膝"，《文献通考》作"桀鞞"。有×号的均外国乐器

至于唐朝军乐亦分大小横吹及铙吹四部。大横吹部有节鼓、角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮筚篥七种。小横吹部所用乐器相同，但无节鼓。据《新唐书·仪卫志》，人数各处所用不同。凯乐用铙吹二部，乐器有笛、觱篥、箫、笳、铙、鼓，每器二人，另有歌工二十四人[86]。

细看十部乐所用乐器，外国乐器占过半数。号称本国乐队之燕乐与清商伎，也采用了几种外国乐器；西凉伎所用乐器中外各半；其余天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国、高昌各伎所用，差不多

完全是外国乐器。可知当时外国乐器势力之大了。这里关于吹乐器最重要算是觱篥，又写作筚篥。据陈旸《乐书》说，这乐器是由胡笳变成，以竹为管，以芦为首，而有九孔，小的有六孔；原来出自龟兹，乃双芦舌乐器，到宋朝改名头管。[87] 但桃皮筚篥是用桃树皮卷起来吹的，亦名桃皮管，音颇象筚篥而不是真筚篥。吹叶也是卷树叶或芦叶而吹。贝是大海螺，即释家所谓法螺。铜角状如牛角，长约二尺，用铜制成，高昌伎特用之。跋膝管形如篴而短，亦有七孔。

弦乐器中的大琵琶有六弦，小琵琶有五弦(据《文献通考》[88])，凤首箜篌系出自天竺，曲颈凤形，故有此名。

击乐器中的方响用铁制成，长八寸，阔二寸，上圆下方，共十六枚，分两排挂于架上，其音调如下(均由左而右)：

上排：夹，夷，大，清仲，清姑，清太，清黄，应。

下排：黄，太，姑，仲，蕤，林，南，无。

(排法据陈旸《乐书》[89])

铜钹系西戎南蛮之器，铜鼓则来自天竺。《唐乐图》所说形如腰鼓，面宽二尺，面与身连，用铜制成而有虫鱼草木之状，用皮蒙其一面，击之甚响亮云[90]。其余各种鼓形状不一。《通志》云："节鼓状如博局，中开圆孔，适容其鼓，击之以节乐也"；"腰鼓大者瓦(框)，小者木(框)，皆广首而纤腹(两头可打，所谓细腰鼓是也)"；"正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也"；"都昙鼓似腰鼓而小，以槌击之；毛员鼓似都昙鼓而稍大"；"齐鼓状如漆桶，大头设齐于鼓面，如麝脐，故曰齐鼓；""担鼓如小瓮，先冒以革而后漆之；羯鼓正如漆桶，两头俱击，以出羯中故号羯鼓，亦谓之'两杖鼓'"。"答腊鼓制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之'揩鼓'；鸡娄鼓正圆，而首尾可击之处，平可数寸。"[91] 龟头鼓、侯提鼓、桴鼓及鼙鞞制法不详。连鞉鼓大概是连合两个以上的鼗鼓吧。

各种鼓中以羯鼓为最出名。据南卓《羯鼓录》云："……其音主太簇一均，……緣(鼓框)如漆桶(山桑木为之)，下以小牙床承之，击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破战杖连碎之声，又宜高楼晚景明月清风破空透远，特异众乐，杖用黄檀、狗骨、花楸等木，须

至于紧绝湿气而复柔腻，干取发越响亮，腻取战袤健举，棬用刚铁，铁当精炼，棬当至匀，若不刚则应絛高下掐捩不停不匀，即鼓面缓急若琴徽之敚病矣。”[82]唐明皇最喜欢羯鼓，他说羯鼓是八音的领袖，别的乐器不能同它比较。

20．南北朝及隋唐的歌曲与乐曲

第一类　雅　　乐

(一)梁雅歌十二曲，梁武帝作。

(二)隋清庙歌辞十二曲，李元操、卢思道、曹妙达等作。

(三)唐雅乐十二和，祖孝孙作。

第二类　俗　　乐

(一)宋　相和歌平调七曲，见王僧虔《燕乐技录》。

(二)宋　相和歌清调六曲，见王僧虔《燕乐技录》。

(三)宋　相和歌瑟调三十八曲，同上。

(四)宋　相和歌楚调十曲，同上。

(五)梁　白纻歌五曲，沈约作。

(六)梁　述佛法十曲，梁武帝萧衍作。

(七)陈　《黄鹂留》《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》、《堂堂》四曲，陈后主作。

(八)隋　房内曲(地厚、地高)二首，隋高祖作。

(九)宋至隋　清商曲八十四曲。

(十)隋　西凉乐用五曲。

(十一)隋　龟兹乐用二十曲。

(十二)隋　天竺乐用二曲。

(十三)隋　康国乐用四曲。

(十四)隋　疏勒乐用二曲。

(十五)隋　安国乐用三曲。

(十六)隋　高丽乐用二曲。

(十七)隋　礼毕乐用二曲。

(十八)唐太宗时有:《倾杯曲》、《乐社乐曲》、《英雄乐曲》、《黄骢叠曲》四曲,皆宫调。

(十九)唐高宗时有:《景云河清歌》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》、《一戎大定乐》、《八纮同轨乐》、《夷美宾》曲七曲。

(二十)唐玄宗时有:立部伎八曲((1)《安乐》、(2)《太平乐》、(3)《破阵乐》、(4)《庆善乐》、(5)《大定乐》、(6)《上元乐》、(7)《圣寿乐》、(8)《光圣乐》);坐部伎六曲((1)《燕乐》、(2)《长寿乐》、(3)《天授乐》、(4)《鸟歌万岁乐》、(5)《龙池乐》、(6)《小破阵乐》)。另有:《还京乐》、《文成曲》、《霓裳羽衣曲》、《元真道曲》、《大罗天曲》、《紫清上圣道曲》、《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天乐》、《顺天乐》、《君臣相遇乐》、《荔枝香》、《梨园法曲》、《凉州》、《伊州》、《甘州》、《千秋节》二十曲。又有:羯鼓曲九十二首(曲名见南卓《羯鼓录》),唐玄宗作。

(廿一)唐代宗时有:《宝应长宁乐》《广平太一乐》二曲。

(廿二)唐德宗时有:《定难曲》、《中和乐》、《继天诞圣乐》、《孙武顺圣乐》四曲。

(廿三)唐文宗时有:《云韶法曲》(后改名《仙韶曲》)、《霓裳羽衣舞曲》二曲。

(廿三)唐武宗时有:《万斯年曲》。

(廿四)唐宣宗时有:《播皇猷曲》。

唐朝乐曲多用胡部乐队演奏,据《唐会要》说:"自安乐以下每奏皆擂大鼓,同用龟兹乐,并立奏之(按:指立部伎八曲)。其《大定乐》加以金钲。惟《庆善乐》独用西凉乐,最为闲雅。"[93]关于坐部伎各曲,《唐会要》亦说:"自《长寿乐》以下皆用龟兹乐。"[94]

又据《通典》及《唐会要》,唐朝有许多乐曲,本属外国乐曲,而改为中国曲名者,比如:《婆野娑》改为《九野欢》,《优婆师》改为《泛金波》,《耶婆色鸡》改为《司晨宝鸡》之类是也。即最著名之《霓裳羽衣》,亦是《婆罗门》曲所改。然则唐代诸乐杂用胡部的很多了。就是唐明皇所作九十二首羯鼓曲中过半数用外国曲名,当时在作曲上,受了外国的影响,亦可想见一斑。

21. 理论上的八十四调与唐代俗乐之二十八调

我国七声音阶的组织，根据《管子》的三分损益法，早已求得宫-徵-商-羽-角-变宫-变徵七个音来。《新唐书·礼乐志》说得更清楚[35]，它说："七声由浊至清，一、宫，二、商，三、角，四、变徵，五、徵，六、羽，七、变宫。"关于各音的距离，陈澧的《声律通考》亦说得很详细。他说："宫与商，商与角，角与变徵，徵与羽，羽与变宫，皆隔一律（即是一个大二度）；变徵与徵，变宫与宫，皆相连二律不隔也（即是一个小二度即半音）。"这就是中国第一种七声音阶的组织。用拉丁字母表示之如下（假定从c音起）：

c, d, e, #f, g, a, b, c^1

宫，商，角，变徵，徵，羽，变宫，宫

这个音阶叫"正宫调"，也叫"正黄钟宫"（荀勗称为正声调），与西洋寺院音阶第五种的Lydian调式相同。

到晋朝荀勗发明了十二篴（即今日之箫）制，同时又说明三种调式如下：

第一种叫正声调：

黄，太，姑，蕤，林，南，应，黄，

c, d, e, #f, g, a, b, c^1

即正宫调，西洋的Lydian相当；

第二种叫下徵调：

林，南，应，黄，太，姑，蕤，林

g, a, b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$, g^1

即正徵调，西洋的Ionian（大调）相当；

第三种叫清角调，

姑，蕤，林，南，应，黄，太，姑

e, #f, g, a, b, c^1, d^1, e^1

即姑洗角调，西洋的Aeolian（小调）相当。

荀勗的篴制所论（见《宋书·律志》），虽然有这三种音阶，但事实上他却希望只用第一种，因为第二种从林钟起到第四音便觉得

低了一律(即半音),所以他声明这个音是借用的;第三种从姑洗起到第三、第四、第六、第七,四个音均低了一律,所以他声明这四个音"非正"音,这都是因为六孔的箫笛不能把一种音阶吹成十二个调(这调字是指起调音 key-note,如 C 调、D 调之类)的原故。所以他按照十二律的度数,制成十二枝箫(古名篴),就是想把第一种音阶(正声调)吹成十二个调。但是根据陈澧的解释,理论上即有三种七声音阶,每一枝箫吹三种音阶,十二枝箫就可以吹出三十六个调。

后来梁武帝(萧衍)造了十二笛,每笛可吹七种音阶,便得八十四调。«旧五代史·乐志»载:"兵部尚书张昭等议曰:……梁武帝(民前 1410 年)素精音律,自造四通十二笛,以鼓八音;又引五正二变之音,旋相为宫,得八十四调。……"«隋书·音乐志»所载万宝常与郑译(北周末隋初时人,约在民前 1350~1320 年)所论之八十四调,皆在萧衍之后,他们的理论和方法,或间接从梁武帝传来,或彼此不谋而合。总之,中国的七种音阶,演成八十四调,确系在南北朝时候(民前 1410 年)发明的无疑。现在把这七种音阶的组织列下(有弧线处为半音):

甲 { 徵, 羽, 变宫, 宫, 商, 角, 变徵, 徵
　　 g, a, b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$, g^1

乙 { 羽, 变宫, 宫, 商, 角, 变徵, 徵, 羽
　　 a, b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$, g^1, a^1

丙 { 变宫, 宫, 商, 角, 变徵, 徵, 羽, 变宫
　　 b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$, g^1, a^1, b^1

丁 { 宫, 商, 角, 变徵, 徵, 羽, 变宫, 宫
　　 c, d, e, #f, g, a, b, c^1

戊 { 商, 角, 变徵, 徵, 羽, 变宫, 宫, 商
　　 d, e, #f, g, a, b, c^1, d^1

己 { 角, 变徵, 徵, 羽, 变宫, 宫, 商, 角
　　 e, #f, g, a, b, c^1, d^1, e^1

庚 { 变徵, 徵, 羽, 变宫, 宫, 商, 角, 变徵
　　 #f, g, a, b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$

上边七种调式之中，丁种成立最早，荀勗叫"正声调"(西洋的Lydian相当)，其次成立的是甲、己两种，甲种荀勗叫"下徵调"(西洋的Ionian相当，即大音阶major)，己种荀勗叫"清角调"(西洋的Aeolian相当，即小音阶minor)，其余乙种与西洋之Dorian相当，丙种与西洋之Phrygian相当，戊种与西洋之Micolydian相当，庚种与西洋之Locrian(或名Hyprphrygian)相当。

这七种调式每种在十二律上都可排成十二个调，7×12便有八十四调(参看附录卅二至卅八页)[96]，这八十四调发明之后一直到宋朝，改变了许多名目，读史的人若不细心比较考察，往往弄到头晕眼花，还是不得要领。这都是因那个时代未曾发明有键盘乐器之故。现在把八十四调分作A, B, C, D, E, F, G七个表，每表用五线谱排成十二个调(附录卅二至卅八页)，左边是西洋调式名，右边是中国隋、唐、宋所用的调名，其中用：

a 表示梁、隋、唐三代的八十四调原名；

b 表示《新唐书·礼乐志》所载雅乐调名；

c 表示《新唐书·礼乐志》所载俗乐调名(《宋史·乐志》、蔡元定《燕乐书》、《辽史·乐志》及沈括《补笔谈》所载均用c′表示)；

d 表示《唐会要》所载的名目；

e 表示宋仁宗《景祐乐髓新经》所载名目；

f 表示张炎《词源》所用名目。

有括弧的名目都是俗名而有错误的。这些名目应该一律删去不用，免致乱人耳目；至于括弧里有两个××号的，并不是名称，是一种解释，比如A表示第一个黄钟徵之后括弧内之"仲吕徵××"，说明即是以仲吕为宫时的徵调，余可类推。

C表括弧内……角的"角"字，就是变宫。《宋史·乐志》说："以变宫为角"；蔡元定《燕乐书》说："闰为角"。所以《乐髓新经》所谓"角"也是"变宫"；《词源》所谓"闰"就是"角"，也就是"变宫"的意思。

试从A表到G表把各调的名称计算一下，除掉本来名目有八十四个之外，别的名称还有一百零二个，连括弧内的名目七十个(里头有三十六个有××号的是说明本名用的，有三十四个是俗工

滥用名称)，一共二百五十六个，平均每一种音阶有三十六七个名称，安得不令人心乱。其实括弧里头的一概可以删去；附表所列是预备给人检查用的，所以暂且一齐列入。

八十四个调之中，唐、宋、辽俗乐(燕乐)所用实际上也不过只有二十八调，就是宫声、商声、角声、羽声各七调(B、C、D、F各表的1,2,3,9,10,11,12号)。其余五十六调，《景祐乐髓新经》同张炎的《词源》才把它们尽数列出。但是以理测之，当时并没有全用——尤其是变宫、变徵二十四调——不过姑备一格，以备参考罢了。

22. 结　　论

读了12到21款的记载，有三点很值得我们注意：第一，乐律的发展，由三分损益法的演进，一直到发明了十二平均律；第二，外国乐器与乐曲逐渐输入，到隋、唐而大盛；第三，隋、唐两代的大规模训练乐工。但是同时有一个最大缺点，我们应该记住的，就是：隋、唐的训练乐工太过偏于技术方面，对于乐工应有的普通常识完全不加以注意，只求技艺学好，就可出台表演，所以当时的乐谱完全没有留传下来。因为记谱是一种学问，不懂得乐理和没有正确的方法，就是勉强记下来，后人亦看不懂，而这些乐工，因为没有受过那种乐理的训练，就索性用背诵的法子去学习，不用记谱了。单说唐太宗和唐玄宗也作了不少乐曲，何以他们的曲子也没有留下来呢？这是很值得我们研究的一个问题。我们相信工尺谱在隋唐时候已经使用过了，也许修史者不把它当文字看，一律删去，不编入正史；也许当时士大夫排斥俗乐，视为郑声，尤其是乐工的教育太差，常常有缺德的事情闹出来，因此更为那些有教育的人们看不起，就把乐工所记载的东西，一概抹煞，而当时还没有发明印刷术，所以即使有些抄写的乐谱，日久亦必散失。这就是没有乐谱传下来的一个原因。

此外在中古时代还有一件事值得注意的，就是人们对于一字一音唱法的雅乐感觉太单调而生厌倦，逐渐趋向于新声。而所谓新声，当然一字不止唱一音，就是过门或衬音处也有许多变化，我们参看皮黄与昆曲的谱子，便可以明白。旧曲这种作法许之衡先生命

名为“转腔法”，对于雅乐每字唱几拍长的唱法，拟名为“拖音法”。[97]象这种每字拖长来唱(古之所谓“歌永言”)，在乐曲中偶尔有一小段，还可以过得去，若是篇篇都是这样唱法，无怪乎魏文侯对子夏说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”(《乐记》第61节[98]) 可知当时郑卫音乐的音节已有许多变更。后来孟子见齐宣王时，齐宣王就对孟子讲：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”[99]所谓世俗之乐，也就是新音节或有花腔的调子的。可知当时俗乐已流行于王公贵人社会。又从子夏答魏文侯的：“……郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。……”(《乐记》第61节[100])几句话中，已经看出当时雅乐之外，各地俗乐已不少。但经儒家排斥之后，以至无从知道它的音节。(《论语》说：“恶郑声之乱雅乐也。”又说：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”[101] 我们再往下研究去，《史记》载：“秦始皇平天下，六代庙乐唯《韶》《武》存焉。”可知其他已经散失。又说：“二世尤以郑卫之音为娱。”可知雅乐渐缺、俗乐渐盛了。《史记》又说：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律，世世在太乐官。但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”又说：“高祖乐楚声。”[102] 所谓楚声当然不是雅乐。《汉书·礼乐志》说：“武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕(这里当然变更古法了)，以合八音之调，作十九章之歌。”[103]《李延年传》载：“延年善歌，为新变声，是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌，所造诗为之新声曲。”[104]《礼乐志》又载：“是时河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官(交给大乐官)，常存，肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙，皆非雅声。”[105]单看上边所引几条已知汉朝所奏多是俗乐而非雅声。自从与西域及西南夷交通之后，并且大量输入胡乐器与胡曲，由汉而晋、南北朝直到隋、唐，达于极点。隋炀帝对于高雅的法曲，还嫌其声淡，曲终复加解音。所谓“解音”，就是今天的过门，与西洋的“cadenza”(华彩段)相似。炀帝虽然不懂音律，但极喜欢新声，令乐正白明达创作了许多新曲。隋代所立

九部乐，独缺雅乐一部，就是名为中国旧乐之“清乐”，也掺杂外国乐器在内，唐朝的“燕乐”亦然。自从唐玄宗把音乐分为坐部伎与立部伎之后，令太常阅坐部不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐，他的遗弃雅乐可以想见。沈括《梦溪笔谈》说：“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部（外国乐队）合奏，自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[106]坐部、立部既杂以龟兹、西凉乐舞，并且用来祀享郊庙。因此可知俗乐在唐玄宗时可谓盛到极点，雅乐简直置诸不闻不问了。当唐太宗时，祖孝孙奉命改作雅乐《十二和》，作成演奏给太宗听。当时颇有人想借这机会劝太宗复兴雅乐。“太宗谓侍臣曰：‘古者圣人沿情以作乐，国之兴衰，未必由此。’御史大夫杜淹曰：‘陈将亡也，有《玉树后庭花》（曲名），齐将亡也，有《伴侣曲》，闻者悲泣，所谓亡国之音哀以思。以是观之，亦乐之所起。’帝曰：‘夫声之所感，各因人之哀乐，将亡之政其民苦，故闻以悲。今《玉树》、《伴侣》之曲尚存，为公奏之，知必不悲。’”（见《新唐书·礼乐志》）[107]唐太宗的见解，我们认为亦有道理。所谓亡国之音，应该由词句方面多负责任，器乐乐曲，或单独演奏曲调不唱歌词，于政治上影响是甚少的。

总之，人们的听官虽然比较其他官能稍为带些保守性，但还是喜欢新鲜的，求进步的。所以由周末以至于隋、唐，音乐日趋于世俗化，——换一句话说，就是节奏与曲调日渐要求有变化——是一定不易之理。儒家太过泥古，动不动骂为郑声，肆意攻击，未免太不顾事实抹煞一切了。我想隋、唐两代俗乐未能流传下来，士大夫们也应当负一部分摧残的责任吧。

第三章　近古时代

（宋、元、明至清乾隆末年止，民前952～117年）

23. 乐谱的演进

讲到乐谱，无论中西在古代总是用字记谱。欧洲自Guido（民

前约 1000 年)发明五线之后，记谱法才开始了一个新纪元。我国除:(一)律吕字谱,(二)宫商字谱,(三)工尺字谱,(四)宋俗乐字谱之外,还有琴、瑟、琵琶用的指法谱和板眼符号。

(一)律吕字谱　就是黄钟、大吕……等十二律吕的名称,也可以说是“音名字谱”。古代乐器幼稚,音域不大,故单用十二律名,或再加上清黄、清大、清太、清夹四名,便很够用。象朱熹«仪礼经传通解»所载«风雅十二诗谱»(据说是赵彦肃所传，即唐开元时乡饮酒礼所奏音乐的一部),还是用律吕名称记谱。这十二诗谱中前六首都是正宫调(即黄钟宫),后六首都是越调(即黄钟商，又名无射清商)。现在把第三首«皇皇者华»译成五线谱如下:

(附录卅九页,例 1 甲“原文”,例 1 乙“五线谱”。附录四十页，宋姜夔«越九歌»的第四首)[108]

(例 1)(甲)«风雅十二诗谱·皇皇者华»原文:

皇	皇	者	华	于	彼	原	隰
黄	南	林	南	林	姑	林	南
駪	駪	征	夫	每	怀	靡	及
蕤	林	蕤	姑	应	南	清太	清黄
我	马	维	驹	六	辔	如	濡
黄	姑	蕤	姑	清黄	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	诹
林	南	黄	姑	蕤	姑	太	黄
我	马	维	骐	六	辔	如	丝
清黄	林	应	清黄	林	南	蕤	姑
载	驰	载	驱	周	爰	咨	谋
林	南	蕤	林	应	黄	清太	清黄
我	马	维	骆	六	辔	沃	若
清黄	林	应	南	蕤	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	度
蕤	南	蕤	林	黄	姑	太	黄
我	马	维	骃	六	辔	既	均
黄	南	应	清黄	清黄	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	询
林	南	黄	姑	应	南	清太	清黄

(例 1) (乙)«风雅十二诗谱·皇皇者华»五线谱：



(例 2)(甲)宋姜夔«越九歌»第四首原文：

凄	其	我	思	永	矢	弗	游
应	清黄	应	南	蕤	应	南	应
皃	曰	矛	肖	以	鋈	与	镠
清太	应	南	蕤	姑	太	黄	太
载	尸	载	谒	子	惠	思	越
太	南	应	南	清太	蕤	南	应
翩	其	来	而	乘	涛	驾	月
清太	应	南	蕤	姑	太	黄	太

(例 2)(乙)宋姜夔«越九歌»第四首五线谱：



(二)宫商字谱　就是宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七个音阶名。但是，它们的高度，要看用那一律为均方能决定。譬如说黄钟宫，就是以黄钟均的黄钟为宫音；但是假如说“无射商”，就有两个

解释：(1)以无射均的商音做商声的第一音(即以黄钟音做商声的第一音)；



(2) 是以无射音做商声的第一音。



因此常易使人误会，所以单独用宫商等字记谱是很少的，普通都是于律吕字之旁附注宫商等字，教人一看就知那首曲用的是什么调式。

(三)工尺字谱　大概系在隋唐时所发明，但在历史上头一次在《辽史·乐志》才有记载，谓："大乐声：各调之中，度曲协音，其声凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合"。[109] 按：辽之大乐，是唐之遗声，因此推测工尺字谱起于唐时。当时大概用来记管色，而"管"在隋唐时各乐中不甚重要，所以新旧《唐书》对于这种字谱都没有记载，但到宋朝就已盛行，并且连半音都可以记出来。下例甲、是张炎《词源》所载记法；乙、是《宋史·乐志》所载记法；丙、是律吕名称对照：

(甲)	合	下 四	四	下 一	一	上	勾	尺	下 工	工	下 凡	凡	六	下 五	五	高 五
(乙)	合	下 四	上 四	下 一	上 一	上	勾	尺	下 工	上 工	下 凡	上 凡	六 下	五 上	五	紧 五
(丙)	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄 清	大 清	太 清	夹 清

因为吾国旧乐曲用半音阶作成的极少极少，后来为便利记歌曲起见，采用了十七声字谱，完全是用来记自然音阶(diatonic scale)的。这种记法又分作两种：(子)记高音部的，工尺字加"彳"旁，记低音部的加"亻"旁(见徐养原《管色考》)；(丑)是近代所用，记高音部的工尺字加"亻"旁，记低音部的在末笔曳尾下垂，以示降下一倍之意。(寅)是宫商名称对照。(卯)是西乐音名对照。

(子)	彳工	彳尺	彳上	彳乙	五	六	凡	工	尺	上	乙	四	合	亻凡	仜	伬	仩
(丑)	仜	伬	仩	乙	五	六	凡	工	尺	上	一	四	合	凡	工	尺	上
(寅)	角	商	宫	变宫	羽	徵	变徵	角	商	宫	变宫	羽	徵	变徵	角	商	宫
(卯)	a^2	g^2	f^2	e^2	d^2	c^2	b'	a'	g'	f'	e'	d'	c'	b	a	g	f

(上例假定以合为 c^1)

(四)指法谱　单独用指法记谱不用工尺字的指法，只有七弦琴曲是这样。但是隋唐时所记琴谱，最初还是用一种特别句子，说明如何弹法(参看附录四十页例 5 甲的 1、3、5、7、9、11 各行)。[110] 杨时百先生说：这种古谱"宜作古书读，不宜作琴谱读；当以文字求声音，不当以声音求文字；当以声音合文字，不当以文字合声音；当于无文字中求声音，当于无文字中求文字。"[111] 例 5 所举《幽兰》琴谱，是梁末时丘公所作(隋开皇十年卒于丹阳县，年九十七)。这谱原为唐抄本，前驻日黎蓴斋(庶昌)公使访得，回国时加入《古逸丛书》出版；杨时百先生于民前一年重刻《古逸丛书》时，遂将这谱逐渐译成减字谱。例 5 所举不过该谱头二句，2, 4, 6, 8, 10, 12 各行所记，即杨时百先生译成之减字谱。查琴谱之有减字谱，亦在唐朝初年。曹柔(唐初人)作有《减字指法》一卷，其后赵耶利加以修正，另撰有《琴叙谱》九卷、《弹琴手势谱》一卷(一名《琴指诀》)、《弹琴右手法》一卷、《胡笳五弄谱》五卷。赵耶利山东曹州济阴人(卒于唐贞观十三年，七十六岁)，为当时著名的琴师。曹、赵所编减字谱我们未曾见过，但宋朝古琴减字谱，尚可在《姜白石道人歌曲》内看见数页(例 8. 附录四十二页)。[112]

此外，指法与工尺字并用的，当推近代的琵琶谱。据民前九十三年出版的《琵琶谱》，指法系由华秋蘋(文彬)所注。据华君言："(此项)指法向来只有手传，并无刻本。自余得此真传，特辑录之，以为指法之秘笈，公诸同好云。"[113] 华君能将此秘法出版，抛弃旧乐师传统的自杀政策，真值得吾人敬佩，甚望后起者，大家能将所得秘诀一律公开，那么旧乐的整理更加容易入手了。

(五)宋俗乐字谱　这种俗乐字谱在张炎《词源》和姜夔所作歌

曲中还可以看到，所记板眼或奏法因无人能看得懂，故无从说明。姑从姜夔作品举一例，以备参考。（附录四十一页，例6）[114]

下列是《词源》所载表示音名的俗乐字谱，（甲）是工尺字，（乙）是俗乐字谱，（丙）是律吕名对照：

（甲）	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五	尖一	尖上	尖凡
（乙）	△	㋮	マ	㊀	一	ㄣ	ㇾ	∧	㋫	フ	(几)	儿	久	丂	(ㄅ)	(丂)	丨ㄅ	ㄣㄅ	∧丂
（丙）	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹	清姑	清仲	清蕤

总之，这些俗字谱早就无人使用，不过姑且把它写出来，以备参考而已。据《隋志》载，隋萧吉撰有《乐谱集》二十卷（《唐志》作《乐谱集解》），《隋书·万宝常传》载：万宝常撰有乐谱六十四卷。[115]这两部大作内容如何无从推测，因为早已失传了。

（六）板眼符号　关于乐曲节拍问题，在张炎《词源》上卷之《讴曲旨要》及下卷之《拍眼》两篇早已论及，但除该书"管色应指字谱"载：

卝犬（大住），力（小住），卝乀（掣），ㄣ（折），人（大凡），V丨（打）六个记号之外，并无很详细的说明。这里所谓"大住"、"小住"，大概是章末句末的底板；"掣"大约是掣板，即半拍的休止符。"折"字在《白石道人歌曲》卷一有"折字法"，说："篪、笛有折字。假如上折字下'无'字（指无射的'无'字），即其比'无'字微高（大约高半音，比如"夷，折字，无"，可译为 ♭A, B, ♭B），余皆以下字为准（大约低半音，比如"姑，折字，姑"，可译为 E, ♭E, ♮E）。金、石、弦、匏无折字，取同声代之。"[116]至于"大凡"与"打"两记号，尚未知作何解法。宋朝留下来的节拍记号只有这些。到《九宫大成南北词宫谱》（乾隆十一年，民前166年编成，共五十册，内南曲2808首，北曲1670首）及《纳书楹曲谱》（叶怀庭编，前二十卷民前120年即乾隆五十七年出版，末四卷乾隆五十九年出版，共二十四卷，内有南北曲五百四十四出，平均每出五首，亦有三千余首）两书出版之后，所载板眼符号颇详细，兹分别列于下：

板
- 正板
  - (1) 头板(实板)点在字头,符号用、
  - (2) 腰板(掣板)点在腔之中间,符号用 ㇗(有时作半拍休止符用)
  - (3) 掣板(截板)划在腔尽处,符号用 一
- 赠板
  - (4) 头赠板写在字旁或腔头,符号用 ×
  - (5) 腰赠板写在腔之中间,符号用 ㇗×

(赠板记法《纳书楹曲谱》用的多)

眼
- 1. 正眼(即第二拍),符号用口或○
- 2. 彻眼(侧眼,腰眼。第二或第四拍用),符号用 ▯ 或△

(注意: 方眼系《九宫大成》所用。)

《九宫大成》曲谱总是两百年前的作品,其中有用宋词填谱的,有用《元人百种》及元散曲填谱的,虽然没有注明是何时所作,以我猜度总有一部分是宋、元人的作品吧。我们如想知道宋以后的作品的风味如何,非从事翻译此书不可。这里有一点要注意的: 就是这书内的南曲[17],表面上用了六宫(仙吕宫,中吕宫,正宫,黄钟宫,高宫,南吕宫)、六调(小石调,大石调,越调,高大石调,商调,双调)的名称,事实上并未有用到上述的调式,用的只是五声音阶,事实上只有宫调(用"上"字收的)、商调(用"尺"字收的)、角调(用"工"字收的)、徵调(用"合"字或"六"字收的)、羽调(用"四"字或"五"字收的)五种。至于北曲,表面上亦有仙吕调,中吕调,南吕调,黄钟调,羽调,平调,大石角,越角,小石角,高大石角,双角,商角十二个调名(头六个属 Dorian 调式,第七至第十一个属 Aeolian 调式,末个是 Phrygian 调式),但事实上也并不如是。不过北曲所用七声音阶,有: (1) Lydian(用"上"字收的); (2) Dorian用"四"字或"五"字收的); (3) Aeolian(用"工"字收的); (4) Ionian(用"合"字或"六"字收的); (5) Mixolydian(用"尺"字收的)五种。五种之中(1)、(2)两种用得最多,(3)、(5)两种较少些,Ionian 用得最少。这五种调式在北曲里边都有用到,并不限定仙吕调那一卷单用 Dorian 调式,大石角那一卷单用 Aeolian 调式。因为乐工作谱时,本来就弄不清什么宫,什么调(大概因缺乏理论知识之故),只随便填上一个宫调名称就是了。至于各调所用工尺字的高低(Pitch),在《九宫大成》的凡例里边也略说了一下,就是: 乙字调最低,上字调次之,五字调最高,六字调次之,工字调(即俗名小工调)居中,度

曲者最喜用，因为便于高下的缘故。七调音高大约如下表：

	(宫调)
五字调的“上”字(Fa)约等于 g^{1}	林钟 $d^{1}\,{}^{\flat}g^{1}\,{}^{\flat}d^{2}$＝南吕宫
六字调的“上”字(Fa)约等于 f^{1}	仲吕 c^{1} e^{1} b^{1}＝林钟宫
凡字调的“上”字(Fa)约等于 ${}^{\flat}e^{1}$	姑洗 b ${}^{\flat}e$ ${}^{\flat}b^{1}$＝蕤宾宫
工字调的“上”字(Fa)约等于 d^{1}	太簇 a ${}^{\flat}d^{1}$ ${}^{\flat}a^{1}$＝姑洗宫
尺字调的“上”字(Fa)约等于 c^{1}	黄钟 g ${}^{\flat}b$ ${}^{\sharp}f^{1}$＝太簇宫
上字调的“上”字(Fa)约等于 ${}^{\flat}b$	无射 f a e^{1}＝黄钟宫
乙字调的“上”字(Fa)约等于 a	南吕 e ${}^{\flat}a$ ${}^{\flat}e^{1}$＝应钟宫

但译谱时看音域如何，仍须随时斟酌。

照上边所讲七调，本应用七支不同调的笛子伴唱，或用一支能吹出半音阶的笛方合；但吾国笛师往往用一支小工调式的笛子来翻七调，好象在一个只有白键的键盘上要弹出 a、b、c、d、e、f、g 七个大调出来——虽然在笛子上有一两处可以按半孔使其音降下半音——结果除 C 大调之外，没有一个对的。但据童斐《中乐寻源》(24 页)说：“吾国的顾曲者，对于今笛翻调，并无不顺之嫌，盖耳与笛习，听官随器同讹矣。”[18] 假如听音乐的人要这样随便，吹错了几个音还不觉得，那么他的程度亦可想而知。我对于这问题想了好些时候，发现了他们的毛病，并不是不知道这笛子的音不够用，是因为他们：(一)缺乏理论的知识。他们的误会，是把“调”和“调式”两件事混在一起了。殊不知“调式”者组成音阶的形式也，共有七种；而“调”者，是每种调式可以排成十二个不同高低的“调”。上边所讲七调，是照七声宫调(f^{1}—f^{2})在七个高低不同的音上排成七个调，并不是要排成七种调式，但事实上是排成七种调式了。(二)他们既知道用一支旧笛翻调的不对，而又没有能力去改良笛子，宁可将错就错，以讹传讹。即此可见吾国音乐的不振，系完全缺乏知识所致了。

所以现在我们译谱时，第一要看原谱音域如何，第二要看歌曲性质如何。假如歌曲性质宜于男声的，不妨译低三四度；假如宜于女声的，不妨译高三四度；假如男女声都可用的，那么最好用 c^{1}—f^{2}(合——仕)的音域。女声歌曲可以高到 a^{2}(仜)，男声歌曲可以

低到 f(上)。至于决定“调式”的法，暂时仍以结声为主，但须注意每曲结尾时是否完全结束，抑系暂时停顿(如每出戏中的一段之类)；如系暂时停顿，就不能把结声来定调式了。所以译整套的曲谱时须特别注意。(参看王光祈《中国音乐史》上卷 169—171 页)(附录四十三页例 7(丙)是例 7(甲)的译谱(两拍子)。例 9 甲是商调四拍子的一个例。例 10 徵调的四拍子。例 11、例 12 均是五声音阶羽调)⑲

例 7(甲)译谱





24. 宋以后乐律的研究

(一)宋蔡元定(民前777～714)的十八律论。

(二)明朱载堉十二平均律(民前328～316，万历十二至廿四年)。

(以上两项参看王光祈《中国音乐史》上卷85～97页)

(三)玄晔的十四律论

在朱载堉的《律吕精义内篇》第二卷曾经说过："……以竹或笔管制黄钟之律一样二枚，截其一枚，分作两段，全律半律，各令一人吹之，声必不相合矣。此昭然可验也。又制大吕之律一样二枚，周径与黄钟同，截其一枚分作两段，全律半律，各令一人吹之，则亦不相合，而大吕半律，乃与黄钟全律相合，略差不远，是知所谓半律者皆下全律一律矣……。"[120] 玄晔(康熙帝名)也有过同样的试验，在他著的《律吕正义》上编《审定十二律吕五声二变》篇说："间尝截竹为管，详审其音，黄钟之半律，不与黄钟合；而合黄钟者，为太簇之半律，则倍半相应之说，在弦音而非管音也明矣。又黄钟为宫，其徵声不应于林钟，而应于夷则，则三分损益宫下生徵之说，在弦度而非管律也明矣。"[121]

这句话就是玄晔要把一均改为十四律的动机。下面就是他改变为十四律的法子：

(1) 利用宫商字谱，每字分为清浊两部，代表十四调名。

(2) 用工、凡、合、四、一、上、尺七字，分为高低两名，代表十四音名。

(3) 于十二古律名之外，加多半黄、半大两律，补足十四律之数。

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	半黄	半大	半太
调名	宫声	清宫	商声	清商	角声	清角	变徵	清变徵	徵声	清徵	羽声	清羽	变宫	清变宫	少宫
音名	低工	高(丁)	低凡	高凡(凡)	低六(合)	高六	低五(四)	高五	低乙(一)	高乙	低上	高上	低尺(尺)	高尺(尸)	低工(仜)
古七音比较	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	少宫		
清七声全音阶	宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫

据《律吕正义》上编《定黄钟纵长、体积、面幂、周、径》篇所讲，上边十四律系用"四率密律算式"[122] 求得。《清朝续文献通考》(刘锦藻主编)称为"本朝独得之秘，亦古今算律最密之法。考古来律算，大都言其长度，或间及容积，数多偏执一端，从未有并纵长、体积、面幂、周、径推求详尽，纤悉无遗者。"[123](上述四率密律算式从略)

照这样看来好象很整齐的十四律(《清朝续文献通考》称为十四平均律)，但是一方面又把黄钟长度古尺九寸，改算为今尺七寸二分九厘(《律吕正义·黄钟律分》篇说古尺系横黍度，今尺系纵黍度，即古尺今尺之比例，古尺十寸合今尺八寸一分，故100:81＝90:72.9[124])，十二正律改算今尺长度，复加倍律半律各六种(各律数目参看王光祈《中国音乐史》上卷97页)，教人看来又好象仍旧采用十二律，一方面用工尺字作音名，上乙之间与六凡之间向来用作记半音的，现在又变为记全音。凡此种种均极易引起误会。幸而这种理论并未颁行全国(最多不过适用于改造雅乐之管乐器与击乐器)，否则乐律上又多一番纷乱了。

25. 宋朝的乐队与队舞

唐朝教坊停了一百多年之后，到宋太宗太平兴国二年（民前935年），参照唐朝制度，复置教坊，分为燕乐、法曲、龟兹、鼓笛四部。《宋史·乐志》说："……其后平荆南得乐工三十二人，平西川，得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是四方执艺之精者皆在籍（乐籍）中。"[125] 当时全国最优秀的乐师均集中于首都，音乐中心由长安移到汴梁。据《宋史·乐志》载，每逢春秋圣节三大宴，所奏乐曲有四十六首之多（秩序单有十九项，见附录四十六页。曲目从略）。[126]

宋朝春秋圣节三大宴秩序单

(1) （皇帝升坐，宰相进酒）庭中吹觱篥，以众乐和之（赐群臣酒，皆就坐），宰相饮，作《倾杯乐》，百官饮，作《三台》。

(2) （皇帝再举杯，群臣立于席后）乐以歌起。

(3) 同上（以次进食）。

(4) 百戏皆作。

(5) 如第2项。

(6) 乐工致辞，继以诗一章，谓之"口号"，皆述德美及中外蹈咏之情（初致辞，群臣皆起听辞，毕，再拜）。

(7) 合奏大曲。

(8) （皇上举酒）殿上独弹琵琶。

(9) 小儿队舞，亦致辞以述德美。

(10) 杂剧罢，皇帝起更衣（Interval——间歇）。

(11) （皇帝再坐举酒）殿上独吹笙。

(12) 蹴踘。

(13) （皇帝举酒）殿上独弹筝。

(14) 女弟子队舞，亦致辞，如小儿队。

(15) 杂剧。

(16) 同第2项。

(17) 奏鼓吹曲，或用"法曲"(乐队名)，或用"龟兹"。

(18) 同第2项。

(19) 用角抵(角力)。

四部所用乐器如下：

(一)、燕乐部：琵琶，箜篌，五弦琴，筝，笙，觱篥，笛，方响，羯鼓，杖鼓，拍板。

(二)、法曲部：琵琶，箜篌，五弦，筝，笙，觱篥，方响，拍板。

(三)、龟兹部：觱篥，笛，羯鼓，腰鼓，揩鼓，鸡娄鼓，鼗鼓，拍板。

(四)、鼓笛部：三色笛(?)，杖鼓，拍板。

以上《乐志》[127] 只记乐器名称，没有记人数。此外，还有"云韶部"，也是管弦乐的一种组织。据《文献通考》：云韶部八十人内：琵琶四人，筝四人，笙四人，觱篥八人，笛七人，方响三人，杖鼓七人，羯鼓二人，大鼓二人，板四人(以上乐器)；歌三人，杂剧二十四人，傀儡八人[128]。又有所谓"钧容直"，也是军乐队的一种，所用乐器跟"云韶部"差不多，后来再把龟兹部乐器加入，愈见其盛。据《乐志》[129]载，"钧容直"所奏乐曲，大曲三十六首，鼓笛曲二十一首，其他乐曲还有许多。

上边列举各乐器，单独鼓笛部的"三色笛"，不知是指那三种笛，史书并没有说明。[130]

乐舞历代都有的，不过《宋史·乐志》记得特别详细。宋朝总名为"队舞"，跟西洋的 Ballet 差不多一样意思。宋朝队舞分小儿队及女弟子队两种；小儿队七十二人，女弟子队一百五十三人。因其服饰、编制与舞法不同，各有十种名称如下：[131]

小儿队	女弟子队
(1) 拓枝队	(1) 菩萨蛮队
(2) 剑器队	(2) 感化乐队
(3) 婆罗门队	(3) 抛球乐队
(4) 醉胡腾队	(4) 佳人剪牡丹队
(5) 诨臣万岁乐队	(5) 拂霓裳队

(6) 儿童感圣乐队	(6) 采莲队
(7) 玉兔浑脱队	(7) 凤迎乐队
(8) 异域朝天队	(8) 菩萨献香花队
(9) 儿童解红队	(9) 彩云仙队
(10) 射雕回鹘队	(10) 打球乐队

26. 宋朝作曲盛况

自从五七言诗变为长短句之后，名家作品多谱成歌唱。这种风气到了宋朝越来越普遍，所以有人说："有井水处都可以听到柳永的词。"假如没有人替他作谱，如何可以到处有人唱他的词呢？比如《词林海错》[132]所讲："宋祁为学士，一日遇内家车子数辆于繁台不及避。车中有搴帘者曰：'此小宋也。'祁惊讶不已，为作《鹧鸪天》词云：'画谷雕轮狭路逢，一声肠断绣帘中，身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。金作屋，玉为笼，车如流水马如龙，刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山几万重。'传唱达禁中。……"[133]就可以证明当时作谱跟唱词风气的如何盛行了。

在这无数作曲者当中，在宋朝时候可称为作曲家的，太宗算是第一个。《宋史·乐志》说："太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者三百九十曲。凡制大曲十八，曲破二十九，琵琶独弹曲破十五，小曲二百十七，因旧曲造新声者五十八（曲名从略）；……若《宇宙贺皇恩》《降圣万年春》之类，皆藩邸所作（未登极时），以述太祖美德。诸曲多秘。……又民间作新声者甚众，而教坊不用也。"[134]

"至道元年（民前917年），（太宗）乃增作九弦琴、五弦阮，别造新谱三十七卷。"[135]计九弦琴曲一百五十九，五弦阮曲一百四十八（曲名从略）。

《文献通考》说："宋朝太宗皇帝……御制韶乐集中有《正声翻译字谱》，又令……任守澄……花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱……。"[136]这些曲谱在太宗时好象没有演奏过，难道太宗也犯了普通乐工的毛病，不肯传授给人吗？但《乐志》已说过"诸曲多秘。"《玉海》载："至道元元年十月……以新琴阮谱藏秘阁。"又，

“(真宗大中)祥符六年(民前899年)四月……,诏以太宗圣制曲名三百九十……及九弦琴五弦阮谱字变弦法调、弄、操、引名共三百六十六,付史馆太乐局。”[137] 这些乐曲后来到了宋仁宗乾兴元年(民前890年),始初演奏。《乐志》载:“太宗所制曲,乾兴以来通用之,凡新奏十七调,总四十八曲……其急慢诸曲几千数。”[138] 可见当时乐曲的盛况了。

以上所讲各种乐曲之中,大曲比较最长。但大曲的组织从唐到宋已有许多改变。据《词品》说:“(唐人)诸曲调皆有词有声,而大曲又有‘艳’,有‘趋’,有‘乱’;……‘艳’在曲之前,‘趋’与‘乱’在曲之后。”[139] 南宋王灼《碧鸡漫志》说:“凡大曲有散序,靸(ㄙㄚ),排遍,攧,正攧,入破,虚摧,实摧,滚,拍遍,歇,杀滚,始成一曲,此谓‘大遍’。而《凉州》排遍,予曾见一本,有二十四段,后世就大曲制词者,类从简省,而管弦家有不肯从首至尾吹弹,甚者学不能尽。”[140]宋朝是大曲最盛时代,史浩的《鄮峰真隐大曲》[141]是宋代大曲专书,有《采莲》曲很长,由“延遍”起,以下“攧遍”,“入破”,“衮遍”,“实催”,“衮”,“歇拍”,“煞衮”,共八段,每段一曲,同为“采莲”牌名,而句格俱不同;大概“延遍”、“攧遍”等名目,每段唱法不同,或唱慢板,或唱快板,或唱滚板;所谓“靸,虚催,实催,攧”等名,现在已无法确知其意义,但以意测之,宋朝的大曲,大概跟近代西洋的自由变体曲或Suite曲相似吧。

宋周密《齐东野语》说:“《混成集》修内司(宋内府之一机关,藏乐部谱籍者)所刊本,巨帙百余,古今歌词之谱,靡不备具,只大曲一类,凡数百解,它可知矣。然有谱无词者居半。《霓裳》一曲,共三十六段。尝闻紫霞翁(即杨缵,字守斋,累代为国戚,以通音律名)云:“幼日随其祖郡王曲宴禁中,太后令内人歌之,凡用三十人,每番十人奏,音极高妙。”[142] 这样看来,宋朝的乐谱不独有专管的机关,并且已经出版了。我们希望日后访得这套《混成集》,可以详细研究一切。

27. 元、明、清之乐队及乐器

(一)元朝宴乐乐器有:兴隆笙(即管风琴,详下节) 琵琶,十三

弦筝，火不思，胡琴，箜篌（二十四弦），纂，龙笛，头管（七孔），笙（十三簧），箫（五孔），羌笛（如笛而长，三孔），方响，云璈，水盏，鼓，杖鼓，札鼓（如杖鼓而小，左持而右击之），和鼓（如大鼓而小，左持而右击之），拍板，戏竹。除戏竹、拍板、不算乐器外，共十九种。

此外尚有乐队四种，即：乐音王队，寿星队，礼乐队，说法队，每队又分作十小队，但所用乐器甚少。又，云和署所用乐器及乐工如下：戏竹二，排箫四，箫管二，龙笛二，板二，歌工四，琵琶二十，筝十六，箜篌十六，纂十六，方响八，头管二十八，龙笛二十八，杖鼓三十，大鼓二。安和署及天乐署所用乐器约如宴乐的半数（器名从略）。

（二）明朝的乐队有丹陛大乐（略名大乐）、太平清乐、侑食乐及女乐四种组织，其中以丹陛大乐及女乐规模最大，所用乐器如下表（见《明会典》）：

乐器名	箫	笙	笛	头管	纂	琵琶	二十弦	方响	鼓	杖鼓	拍板	总计
女乐	14	14	14	14	10	8	8	6	5	12	8	113
丹陛大乐	12	12	12	12	8	8	8	2	1	12	6	93

（三）前清的乐队有下列各种：

（甲）中和韶乐（完全雅乐性质）乐器有镈钟，特磬，编钟，编磬，建鼓，琴，瑟，箫，排箫，笙，笛，埙，篪，柷，敔等。

（乙）丹陛大乐（在雅乐与宴乐之间者）乐器有大鼓二，方响二架，云锣二，杖鼓、拍板各一，箫二，笙、管、笛各四。

（丙）宴乐分为六部（乾隆后分为九部）：

（1）清乐二部，每部乐器有笙、笛、管、云锣各二，杖鼓、手鼓、拍板各一。

（2）庆隆舞乐，乐器有琵琶、三弦各八，筝、奚琴各一，节拍各十六，另司抃（击掌为节）十六人。

（3）笳吹乐，乐器有笳、胡琴、筝、口琴各一。

（4）番部合乐，乐器有筝、琵琶、三弦、和不思、番部胡琴、二弦、月琴、提琴、轧筝、笙、管、笛、云锣、拍板各一。（以上3、4为蒙

古乐）

(5) 瓦尔喀部乐，乐器有觱篥、阮各四。

(6) 回部乐，乐器有那噶喇鼓二，达卜鼓、哈尔扎克、喀尔奈、塞他尔、喇巴卜、巴拉满、苏尔奈各一。

（丁）军乐又分四部：

(1) 铙吹乐：乐器有大铜角、小铜角、金口角各八，蒙古角、龙笛、平笛、管、笙各二；云锣、钹、行鼓各二；铜鼓、铜点各四。

(2) 鼓吹大乐：乐器有金口角、大号、小号各八；笛四；管、笙各二；金钲四；金、钹、点、鼓、云锣各二。

(3) 铙歌乐：乐器有金口角八，管、箫、笛、笙、篪各六；大铜角、小铜角、海笛各四；金、铙、钹、云锣、花腔鼓、得胜鼓各四；锣、铜鼓、小钹各二，另司铙歌二十人。

(4) 凯歌乐：乐器有管十二；笛、笙、箫、云锣各四；钹、点、星、锡、大钹、杖鼓各二；方响一，另司凯歌二人。⑬

现在把上边列举的乐器摘要说明一下：

(1) 火不思这个乐器在中国音乐史上闹了一个大笑话。这乐器本出自西域（突厥），原名 Qopuz，原来只有一弦，传到俄国改为四弦，再经由匈奴传入中国。又译为“虎拨思”，清朝番部乐的“和必斯”亦即此器。但史家误认为王昭君出塞后改造过的琵琶，因其形与与原形不同，昭君骂为“浑不似”。其实“浑不似”也即是一种译音。可见修史者不懂外国文又不懂音乐的随便附会，胡说八道了。

(2) 胡琴形略如火不思而大，卷颈龙首二弦，用弓拉奏，弓弦用马尾制，蒙古乐器也。

(3) 纂形如筝，七弦有柱，以竹击奏。

(4) 水盏用铜制十二个，用铁箸击奏。

(5) 明朝乐器的二十弦，大约是箜篌的一种，《明会典》载：大乐及东宫乐器均有箜篌而无二十弦，而丹陛大乐与女乐有二十弦而无箜篌，或同物异名亦未定。

(6) 三弦好象就是唐朝由骠国（今之缅甸）进贡来的龙首琵琶或云头琵琶。《新唐书·礼乐志》称：“（该器）项长二尺六寸余，腹广

六寸，二龙相向为首，有轸柱各三，弦随其数。两轸在项，一在颈，其覆形如狮子。有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻杆拨为舞昆仑状而彩饰之。”[144] 就上边记事看来，跟现在的三弦尺寸比较，似甚符合。

(7) 奚琴亦胡琴的一种，刳木为体，亦有二弦，用木杆系马尾拉奏。

(8) 番部胡琴用椰壳作槽，竹柄二弦，用竹弓系马尾于弦间拉奏。

(8) 提琴即四弦的胡琴。

(9) 轧筝似筝而小，十弦，用木轧奏。

(10) 觱篥，瓦尔喀部乐用的跟唐朝的不同。据《清会典图》载：“觱篥芦管三孔，金口下哆。管长五寸三分七厘，径二分四厘九毫，金口长二寸三分二厘，上口内径称芦管外径，下口内径一寸七分四厘，中有小孔径九厘。管端开簧，簧口距管末四寸五分三厘。”[145] 这样看来跟西洋的 clarinet 有几分像，是单簧管乐器，不是双簧管乐器 (oboe)。不过它的制法简单幼稚而已。所以我译西洋的 clarinet 就用这名称。

(11) 清笳吹用的“口琴”并不是今天流行的 harmonica。《清会典》载：“口琴，用铁，一柄两股，中设一簧，柄长三分二厘四毫，股长二寸八分八厘。……簧长随股，末出股外，上曲七分二厘九毫。点以蜡珠，横衔其股于口，以指鼓簧，转舌嘘吹以取音”。[146]

(12) (13) 清回部乐的那噶喇与达卜，均是鼓。

(14) 哈尔扎克是弓弦乐器。

(15) 喀尔奈，(16)赛他尔，(17)喇巴卜，均是弹弦乐器。

(18) 苏尔奈即琐呐，与(19)巴拉满，均是双簧管乐器。

28. 键盘乐器输入中国之经过[147]

29. 唐宋以来乐曲与剧乐之特点

古代雅乐每字唱一音，自汉以后逐渐改用转腔唱法，在第二章

已经讲过。这种转腔唱法到了唐代，于每句或每半句之下，喜欢加些小过门，在隋唐时名为“和声”；若在曲之末尾，称为“解音”。元李冶《古今黈》说：广宁乐工，教之歌《渭城曲》·起二句，于第四字第七字下，以“喇哩离赖”为和声。后二句，于第四字第七字下，以“喇哩来离来”为和声。既而悟其非，乃改为起句不叠歌，以下每句叠歌，加以和声，故曰三叠曲。[148] 又，王灼《碧鸡漫志》说：“《杨柳枝》……亡隋之曲也。……隋有此曲，传至开元。……（白）乐天晚年，与刘梦得唱和此曲词。白云：‘古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》’。……刘梦得亦云：‘请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》’。……今黄钟商有《杨柳枝》曲，仍是七字四句诗，与刘、白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句，此乃唐时和声。如《竹枝》、《渔父》，今皆有和声也。”[149]

这样看来，和声确是唐乐曲之特点，而所谓“和声”，于句末或半句末加小过门，或叠唱句末三字，免至有过于单调之感。

下列各点为唐以后乐曲与剧乐的特色（据许之衡研究结果）：[150]

（一）唐乐曲以五言诗、七言诗为多，然亦有长短句。

（二）所唱之曲多有叠。或全句叠，或叠每句末数字。

（三）有和声。一句中和声不止一处。

（四）慢板唱在前，快板唱在后，略似昆腔南曲之例；但最先唱散板，又似昆腔北曲之例。

（五）宋代唱词与唱曲渐划分，而唱诗者绝少。

（六）宋乐由大曲至南戏之变迁，杂剧关系极大。南戏确始于宋。宋宫本杂剧，全与后世戏曲相类，所异者多用一曲调到底。

（七）金时院本盛行，元时则盛行杂剧。

（八）元杂剧有北曲，有南曲；今北曲留传，而南曲罕传。

（九）元曲唱法注重弦乐，与昆曲注重笛者有异。

（十）明初唱曲之法，与元代相去不远。北曲仍尚弦乐调，南曲则海盐、弋阳诸调盛行，皆字多腔少之调。

（十一）自魏良辅（约在民前 360 年）创为昆腔，初时诸调多与相竞，后经文人提倡，始专尚昆腔。

（十二）弋阳诸腔流于各省，变化不知凡几。

（十三）乱弹最晚兴（在乾隆间，民前约150年），今几风靡全国，而记载甚少。

总之，唐宋以后乐曲内容的组织，从来没有系统的记载，上列各点不过略举其大要而已。宋朝乐谱除《混成集》外，据方成培《词尘》说，还有《乐府大全》、张镃《行在谱》、王涣《古今乐律通谱》，但都不容易访得。自从《九宫大成南北词宫谱》及《纳书楹曲谱》编成之后，吾人已经有些依据，可以追寻研究元、明乐曲的组织；自从昆曲产生之后，曲谱记法逐渐严密，可惜一般文人不知用音乐来帮助词句的表情，反以字音平上去入为主体，而令乐工依照四声填谱，结果常教词句失去轻重律的所在，而又不能表出其应表之情来。因为用一个词牌，可以作成悲、喜、忧、怨四首不同性质的词，而其每字的平仄可以四首一样，假如单独依照平上去入填谱，不顾每首词的主旨，那么填一个谱，便可以唱这四首不同性质的词，试问如此唱来可以表出悲、喜、忧、怨四种感情否？所以昆曲虽然记谱法比较细密，词句高雅，但因为表情不得宜，结果终受社会的淘汰了。

30. 结　　论

读完了第三章，可以得到下列各要点：

（一）宋以后较之隋唐更趋向于俗乐，元明两代更大量采用外国乐器。

（二）在乐律方面虽有朱载堉发明十二平均律，但始终没有实行。

（三）外国乐器虽采用了许多，但并未见有何发展它与改良它的事实。

（四）宋代乐曲虽多，但受了“秘而不传”习惯的影响，故虽有一部分已经刊行，仍未见留传下来。

（五）在五线谱与键盘乐器未传来之前，乐曲的和声只有向纵的方面发展，而没有横的和声。

（六）键盘乐器及五线谱输入中国之后，因为只在宫廷保存与

一、二教堂的使用，所以虽输入了此二物与未输入无甚分别。

细观以上各点我们可以得到几种教训，就是：(一)想音乐的兴盛非有正式音乐教育机关不可，象教坊那种制度是断不能令音乐作有系统的学习的。(二)想音乐普及必须从中、小学入手，才易培养成一个好的声乐基础。(三)想得到良好的音乐教员，必须在音乐院或音乐师范科时教以适当的音乐理论、优良的技术与丰富的常识。(四)想音乐深入于民众，必须常举行各种公开演奏会、大合唱、音乐比赛及多发刊音乐刊物。(五)想得到特殊的作曲或技术的人才，必须注意培养音乐天才，不要教他们耽搁了光阴。(六)想得到超等的音乐作品，须常用悬赏征求之法。

以上六点我国历代均未有实行过，无怪乎这个古文化之邦——尤其号称礼乐之邦——到了最近几乎成为无乐之国了。

问　题(二)

(1) 中古时代研究音律的以哪几个人最著名？
(2) 何承天的平均律是如何成立的？
(3) 头一次输入中国的胡乐器是什么？是何人带回来的？
(4) 箜篌分本国制与外国制两种，其区别如何？
(5) 琵琶与秦汉子的分别在何处？
(6) 琵琶、箜篌之外，中古时代的弦乐器还有什么？
(7) 刘焯的十二等差律是否平均律？
(8) 试举隋朝九部乐的名称？
(9) 什么叫坐部伎与立部伎？
(10) 唐朝的十部乐比隋朝多了哪一种？
(11) 试列举西域传来的重要乐器。
(12) 隋唐的觱篥与清初的觱篥有何分别？
(13) 阮与月琴有何分别？
(14) 八十四调实际只有七种调式，试述其名称及组织法。
(15) 假定黄钟音是 c^1，那么下列各调应用什么调号？

(一)以南吕为宫的正宫调。

(二)以夷则为商的正商调。

(三)以姑洗为羽的正平调。

(四)以无射为角的正角调。

(五)以蕤宾为徵的正徵调。

(16) 从汉以后吾国音乐发生一种什么倾向?试详言之。

(17) 吾国乐谱大约可分几种?

(18) 近代所用工尺字谱与西乐音名对照表如何?

(19) 板与眼的分别如何?

(20) 俗工翻七调是那样翻法?其错误在何处?

(21) 朱载堉的十二平均律是如何成立的?

(22) 康熙的十四律论有什么意义?

(23) 平均律比较不平均律的长处如何?

(24) 中古称为作曲家的是谁?他有何重要作品?

(25) 有弓弦乐器何时输入中国的?

(26) 何以键盘乐器与五线谱输入中国后,吾国音乐毫未受其影响?

(27) 昆曲的长处在哪里?

(28) 大风琴的输入中国在何时?从前用的什么名称?

(29) 钢琴以前到中国的有几个名称?

(30) 三弦是中国乐器,抑是外国来的呢?

---

* 本篇为作者于1938年9月在国立音乐专科学校开设"旧乐沿革"讲座所编写的教材,原有音专油印本,佚失待访,今据上海音乐学院所藏作者手稿整理校录。此手稿正文以钢笔字横行草写在25×20=500字的稿纸上,每页中缝书"旧乐沿革",页码编至六十二,中有错乱,实际共五十页;另有十五散页,其中有中缝书"旧乐沿革附录"的三页(第二十九、三十、四十六页),其余无标记与页码,均为配合正文的图表、谱例与书目等,因缺页过多,有的且属尚未写定的草稿,故无法按原貌作为正文附录刊出,现仅择其中尚属完整者分别辑入相应正文项下。其他有关原稿缺佚和整理校录事项,见随文注释。鉴于本篇原稿的上述情况,编者尽可能对其中大量引自中国古籍的原文出处作了核对和注释,但仍有若干引文有待查考,容待今后弥补。

①② 卫聚贤为考古学家,时任"吴越史地研究会"(蔡元培为会长)总干事。他所著《中国考古学史》,为"中国文化史丛书"之一种,1937年2月商务印书馆初版。

③ 指秦始皇三十四年(公元前213年)发生的"焚书坑儒"事件。

④ 以上引文见《尚书》卷一"舜典"第二(四部丛刊本11页。为方便阅读,以下凡作者引文,均加注原书卷数、篇名及今通行刊本页数)。

⑤ 同上,卷二"益稷"篇(20至21页)。

⑥ 作者手稿在以下未附表。在手稿散页中,有四页分别标以"古代弦乐器"(列二十五弦瑟、五弦瑟、十五弦瑟、二十三弦瑟、五弦琴、大琴、大瑟等名目)、"古代吹乐器"(列笙簧、苓管、埙、篪、笙、箫、管、竽、篴、籥、豳籥、笳等名目)和"古代击乐器"(列钟、鞞、鞀、磬、柷敔、搏拊、镛、鏄、悬鼓、编钟、颂磬、笙磬、牍、铙、应、相、雅、土鼓、缶、鼜、贲鼓、晋鼓、鼍鼓、应鼓、圉、钲、椌楬、铎、雷鼓——鼗、灵鼓——鼗、路鼓——鼗、錞——錞于等名目),在大部分乐器名目下开列有何时何人所作、见于何书记载和形制等,也有若干乐器仅列名目而未加任何说明。鉴于此四散页的上述情况,此处"附表"不能按其刊出,故从阙。

⑦ 指《孔子家语》,以下引文见该书卷八"辩乐解第三十五"(四部丛刊本88页)。

⑧⑨ 引文见《尚书大传》卷一下"虞夏传"(四部丛刊本21、22页)。

⑩ 见《礼记》卷十一"乐记第十九·乐本篇二"(《乐记》吉联抗译注本4页。以下以"吉本"简称《乐记》吉联抗译注本)。

⑪ 作者手稿自本节起标明为"5",但其前自"1"至"4",在手稿上未曾标出。

⑫ 见注释④(16页)。

⑬ 同注释⑧⑨(22页)。

⑭ 同上,卷二"皋陶谟"(26页)。

⑮ 以上引文见《吕氏春秋》卷五"古乐篇"(四部丛刊本32页)。

⑯ 作者手稿在本节列目后未著文字。可参看作者《中国历代音乐沿革概略》(上)一文有关内容(本文集307—317页)。

⑰ 见《周礼》卷第十一"冬官考工记第六"(四部丛刊本209页)。

⑱ 作者手稿在以下草绘"周盘云钟(一)"示意图,并注:"此处抄《西清古鉴》廿五页,但除十八个'枚'外,不必画花纹"。关于"凫氏钟"的记载见《周礼》卷第十一"冬官考工记第六"(同上书211至212页)。

⑲ 见同上书卷第十二"冬官考工记下"(218页)。

⑳ 作者手稿在以下留空白,拟画插图,并注:"此处抄笙磬图(甲)"、"此处抄颂磬图(乙)"。

㉑ 以上记载见《尚书》卷三"禹贡第一"(同注④书第19至22页)。

㉒ 见《风俗通义》卷六"声音第六·管"(四部丛刊本45至46页)及《周礼》卷第六"春官宗伯下·小师(郑玄注)"(四部丛刊本111页)。

㉓ 见《尔雅》卷五"释乐第七"郭璞注(十三经注疏本193页)。

㉔ 见《礼记》卷第三十一"明堂位第十四"(十三经注疏本1389页)。

㉕ 同注释㉓之邢昺疏(192至193页)。

㉖ 见陈旸《乐书》卷一百四十一"乐图论·俗部·八音·丝之属"。

㉗ 参看《文献通考》卷一三七"乐十"(万有文库十通本"考"1213页)。

㉘ 据《朱子大全集》卷七十,原文为:"夫二南正风,房中之乐也,乡乐也。二雅

之正，朝廷之乐也。商、周之颂，宗庙之乐也。”

㉙ 郑樵之说见其《六经奥论》，原文未见（《六经奥论》辑入《通志堂经解》、《经学五种》等书，待查）。

㉚ 见《汉书》卷三十“艺文志第十”（中华书局点校本1755页）。

㉛ 指宋代僧居月（亦称释居月）所撰《琴曲谱录》一卷，见《说郛》宛委山堂本号一百。

㉜ 本节作者手稿在以下未著文字。本篇有关乐律各节，在作者手稿中大都写明参看王光祈《中国音乐史》有关内容而未著文字，以下不再加注。

㉝ 以下关于伶州鸠答问的引述，见《国语·周语下第三》（吉联抗《春秋战国音乐史料》辑译本47页）。由于作者对引述原文作了节略与诠释，故编者略去了作者手稿上的引述号。以下相同情况不再说明。

㉞ 以上引文见《白虎通》卷二“礼乐”（四部丛刊本20页）。

㉟ 《乐记》分节各种刊本多有歧异，作者对《乐记》的分节编号所据何本待考。以下按“吉本”注明每段引文的篇名、节序及页数。

㊱ 见“乐化篇一”（“吉本”36至37页）。

㊲ 见《礼记》卷一“曲礼下第三”（四部备要《礼记郑注》本12页）。

㊳ 同注释㉞（21页）。

㊴ “乐化篇”三（“吉本”38页）。

㊵ 同上（39页）。

㊶ “乐论篇”二（“吉本”10页）。

㊷ “乐本篇”三（“吉本”3页）。

㊸ 同上（7页）。

㊹ “乐施篇”三（“吉本”22页）。

㊺ “乐论篇”四（“吉本”13页）。

㊻㊼ “乐礼篇”一（“吉本”16页）。

㊽ “乐礼篇”二（“吉本”17页）。

㊾ 同上（18页）。

㊿ “乐论篇”三（“吉本”11页）。

51 “乐象篇”二（“吉本”28页）

52 “乐礼篇”三（“吉本”18～19页）。

53 “乐情篇”一、二（“吉本”33～34页）。

54 “乐象篇”三（“吉本”29～30页）。

55 以下据作者“旧乐沿革附录”手稿第三十一页辑录。所列“晋荀勖制的十二笛度表”内容，据《晋书》卷十六、志六、律历上（中华书局点校本480～486页）。

56 见《史记》卷八《高祖本纪第八》（中华书局点校本389、393页）。

57 同上卷二十四、乐书第二（1178页）。

58 以上两处引文见《汉书》卷二十二、礼乐志第二（中华书局点校本1045页）。

59 见《汉书》卷九十三、佞幸传第六十三（同上刊本3725页）。

60 见《晋书》卷二十三、志十三、乐下（中华书局点校本715～716页）。

⑥1 见《隋书》卷十三、志第八、音乐上(中华书局点校本287页)。

⑥2 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1219页)。

⑥3 见《风俗通义》卷六"声音·筝"(四部丛刊本48页)。原文作:"筝,五弦,筑身也。今并、凉二州筝形如瑟……"。

⑥4 以上自傅元《琵琶赋》起引文,转引自《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1215页)。

⑥5 同上("考"1218页)。

⑥6 见《通典》卷一四四、乐四(万有文库十通本"典"753页)。

⑥7 同上("典"752页)。

⑥8 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1216页)。

⑥9 同上,卷一三八、乐十一("考"1225页)。

⑦0 见《东京梦华录》卷之十"驾诣郊坛行礼"(中华书局"中国古代都城资料选刊"本243页)。

⑦1 见《乐书》卷一四九"乐图论·俗部·八音·竹之属"。

⑦2 见《文选》卷十八"马季良(融)《长笛赋》一首"(四部备要本184～185页)。

⑦3 见《通志》卷四十九、乐一(万有文库十通本"志"635页)。

⑦4 同上("志"628页)。

⑦5 以上引文见《文献通考》(作者手稿误作《通志》)卷一四一、乐十四(万有文库本"考"1247页)。

⑦6 见《隋书》卷十五、志第十、音乐下(中华书局点校本373至374页)。

⑦7 同上(380～381页)。

⑦8 同上,卷六十七、列传三十二《裴蕴传》(1574—1575页)。

⑦9 同上,卷十三、志第八、音乐上(287页)。

⑧0 见《新唐书》卷二十二、志第十二、礼乐十二(中华书局点校本476页)。

⑧1 同上,卷四十八、志三十八、百官三(1244页)。

⑧2 同上,卷二十二、志十二、礼乐十二(475～476页)。

⑧3 见《旧唐书》卷二十八、志第八、音乐一(中华书局点校本1051至1052页)。

⑧4 同注释⑧0书,卷二十二、志第十二、礼乐十二(477页)。

⑧5 同上(478页)。

⑧6 同上,卷二十三下、志第十三下,仪卫下(510页)。

⑧7 见《乐书》卷一百三十"乐图论·胡部·八音、竹之属"。

⑧8 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1215页)。

⑧9 见《乐书》卷一三四"乐图论·俗部·八音·金之属中"。

⑨0 以上据《文献通考》卷一三四、乐七(万有文库十通本"考"1195页)。

⑨1 见《通志》卷五十·乐二(万有文库十通本"志"641页。原文次序与引述不同)。

⑨2 见《羯鼓录》(丛书集成本3至4页)。

⑨3⑨4 见《唐会要》卷三十三、燕乐下(丛书集成本609页)。

⑨5 自此句起至本节结束,内容和文字与作者《古今中西音阶概说》一文"(四)七

声音阶（丙）中国的八十四调说（丁）名目繁多的八十四调”（本文集265～275页）基本相同，可相互参看。有关引文注释见前文。

⑯ 作者“旧乐沿革附录”手稿卅二至卅八页已佚，仅存未经写定的草稿六散页。以下提到的“八十四调A、B、C、D、E、F、G七个表”，可参看作者《古今中西音阶概说》一文最后所附同样内容的谱例及说明（本文集第268—275页）。

⑰ “转腔法”、“拖音法”之说，见许之衡《中国音乐小史》（1930年4月商务印书馆初版）第四章“雅乐与俗乐之原理”。

⑱ 《乐记》“魏文侯”篇（“吉本”42页）。

⑲ 见《孟子》“梁惠王章句下”（十三经注疏本卷第二上67页）。

⑩ 同注⑱（44页）。

⑩ 见《论语》卷十七“阳货第十七”及卷十五“卫灵公第十五”（十三经注疏本398页、352页）。

⑩ 以上引文见《汉书》（作者误为《史记》）卷二十二、礼乐志第二（中华书局点校本1043页）。

⑩ 同注释㊳。

⑩ 同注释㊴。

⑩ 同上，卷二十二、礼乐第二（1071页）。

⑩ 见《梦溪笔谈》卷五、乐律一（丛书集成本30页）。

⑩ 见《新唐书》卷二十一、礼乐十一（中华书局点校本461页）。

⑩ 作者“旧乐沿革附录”三十九、四十页已佚，仅存作者手绘的《皇皇者华》和《越九歌》第四首五线谱译谱一页（同页并有用于“宫商字谱”项下的谱例3、4两则）。今按作者提示，从《风雅十二诗谱》《白石道人歌曲》抄录原谱（改为横行排列），与作者译谱相配合，补齐谱例。

⑩ 见《辽史》卷五十四、志二十三、乐志（中华书局点校本891页）。

⑩ 作者“旧乐沿革附录”手稿四十页已佚。此处例5甲可参看《碣石调幽兰谱》（古逸丛书影印本），以及杨时百《琴学丛书》卷九“琴谱一”《幽兰减字谱》、卷十“琴谱二”《幽兰双行谱》。

⑪ 引文见杨时百《琴学丛书》卷九“琴谱一”《幽兰例言》。

⑫ 作者“旧乐沿革附录”四十二页已佚。此处例8可参看《白石道人歌曲》卷一“琴曲一首《古怨》”。

⑬ 引文见华秋苹《琵琶谱》（光绪丙子文林书局刊本）卷一“左右手指讳号图”。

⑭ 作者“旧乐沿革附录”手稿四十一页已佚。此处例6可参看《白石道人歌曲》卷二、三、四所载注有俗字谱各歌。

⑮ 见《隋书》卷三十二、志二十七、经籍一，及卷七十八、列传四十三、艺术《万宝常传》（中华书局点校本926至928页、1783页）。

⑯ 引文见《白石道人歌曲》卷一10至11页。

⑰ 自此句起至本段末“仍须随时斟酌”句，内容及文字与作者《九宫大成所用的音阶》一文（本文集第287—289页）基本相同，可相互参看。

⑱ 引文见童斐《中乐寻源》卷上“第四章乐器·管之属·笛”（商务印书馆1935年

5月版),原文作:"然今笛翻调,听者并无不顺之嫌,则耳与笛习,听官随器同讹矣",与作者所据版本之文字略有不同。

⑲ 作者"旧乐沿革附录"手稿四十三页已佚,仅存标有例7(甲)例9(乙)的五线谱译谱一页,抄录于下供参考。

⑳ 见《律吕精义内篇》卷之二"不取围经皆同第五之上"(《乐律全书》明刊本第三十一页)。

㉑ 引文见《律吕正义》上编卷一(万有文库本51页)。

㉒ 同上(21页)。

㉓ 见《清朝续文献通考》卷一九〇、乐三(万有文库十通本"考"9365页)。

㉔ 同注释㉑(18至19页)。

㉕ 见《宋史》卷一四三、志九十五、乐十七(中华书局点校本3347至3348页)。

㉖ 以下据作者"旧乐沿革附录"手稿四十六页抄录。"秩序单"内容见同上书(3348页)。

㉗ 指《宋史·乐志》。以上所述见《宋史》卷一四三、志九十五、乐十七(同上书3349页)。

㉘ 见《文献通考》卷一四六、乐十九(万有文库十通本"考"1284页)。

㉙ 同注释㉕(3360页)。

㉚ 据《宋史》中华书局点校本3349页,此处作:"鼓笛部,乐用三色:笛、杖鼓、拍板"。所谓"三色笛",当因原书无标点,故有不同的理解。

㉛ 以下内容据《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本3350页)。

㉜㉝ 《词林海错》待查。此处引文内容最早见于宋代黄昇(号花庵词客)所辑《花庵词选》。该书前十卷以《唐宋诸贤绝妙词选》之名辑入四部丛刊,其卷三"宋子京(名祁)·鹧鸪天"项下载:"子京过繁台街,逢内家车子,有褰帘者曰小宋也。子京归遂作此词,都下传唱,达于禁中"。

㉞ 引文见《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本第3351~3356页)。

㉟ 同上,卷一二六、志七十九、乐一(2944页)。

㊱ 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1213页)。

㊲ 见《玉海》卷一一〇"音乐·乐器·唐阮咸"(《中国古代音乐史料辑要》影印本664页)及卷一〇五"音乐·乐三·祥符龙图阁太宗圣制曲名"(同书576页)。

㊳ 见《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本3356页)。

㊴ 见《词品》卷一"乐曲名解"(词话丛编本434至435页)。

㊵ 见《碧鸡漫志》卷第三("中国古典戏曲论著集成本"一之131页)。

㊶ 宋代史浩(1106~1194)所撰《鄮峰真隐大曲》二卷,见《彊村丛书》(1922年归安朱氏刊本),以下所述《采莲曲》,见该书卷一。

㊷ 见《齐东野语》卷十"混成集"(唐宋史料笔记丛刊本187页)。

㊸ 作者手稿在以下有未写定的草稿如下:

一之B　德胜舞　乐器同一之A(队舞)

三　朝鲜乐

六　番部乐

七　廓尔喀部　乐器用萨朗济、丹布拉、达拉、达布拉各一，公古哩四

八　安南乐　乐器用安南之丐哨二、丐鼓、丐拍、丐弹弦子、丐弹胡琴、丐弹双韵、丐弹琵琶、丐三音锣各一

九　缅甸乐器

⑭ 引文见《新唐书》卷二百二十二下、列传第一百四十七下、南蛮下(中华书局点校本6312页)。作者误记为"礼乐志"。

⑮ 引文见《钦定大清会典图》卷四十三、乐十三、乐器八。

⑯ 同上，卷四十、乐十、乐器五。

⑰ 本节内容与文字，与作者《键盘乐器输入中国考》(本文集第543～547页)一文完全相同。本节存目不录，请参看该文。

⑱ 以上引述据元代李冶著《敬斋古今黈》卷七、集部四十二条(丛书集成本89至90页)。作者在此处是对该条原文的简略综述。

⑲ 以上引文见《碧鸡漫志》卷第五(同注释⑭书148页)。

⑳ 以下(一)至(十三)所述，据许之衡《中国音乐小史》第十六、十七、十八、十九各章末之归纳(商务印书馆1930年4月初版本155至156页、165至166页、177页、187页)。

应时德诗汉译序*

友梅虽然学过些外国语，但对于“译诗”这个问题（尤其是译德文诗）一向认为是不可能的。因为不独每国语言的轻重律不能一致，就是每国人的生活和历史都绝对不能相同，因此所用的词藻与典故亦更不能一样。我这个见解从民国1年到15年没有改变过。民国16年来到上海，读了王光祈先生译的德文诗20首（见王君著《西洋音乐与诗歌》，13年中华书局出版①），到前年又读了胡宣明先生译的德文诗6首（见音专丛书《模范歌曲集》第1集第4册，商务印书馆出版②）之后，我的见解已经有点改变。王君的意见，绝对不主张采用西洋歌谱另填新词歌唱，却主张如介绍西洋诗歌乐谱，应同时介绍谱中原诗，纵使所译的诗译得不好，他以为那篇著名乐谱总是应该听听的。这当然是对不懂外国文的人们讲的，假如唱歌者和听歌者懂得外国文，那仍然以唱原文更能使人领略得透彻。在《模范歌曲集》胡周淑安女士的序里头就说：

“……即使专门的歌乐学生都能通外国文，唱外国歌，还是不能免除一切的困难，因为到了他们教唱的时候，还是不能不用中文歌作教材。……本编所选的曲，乃是世界音乐家所公认为不朽的作品。这第一流的歌曲，文明国家没有不将其歌词译成本国文的。我们若不把它们译成中文，未免太可惜了。……”

我对于王、胡二君上边所讲，不能不表同情，而我向来所持的见解，也就不能不改变。因为再细细研究一下，法译、英译的德文诗的轻重律，也未能处处和原文一样（实例太多，此处从略）。但是在英国、法国唱起英译、法译的德文诗歌时，只要曲谱是著名作曲

家所制，还不是一样觉得很好吗？不过不如用原文唱出的较为有神罢了。在欧洲各国尚且努力彼此互相吸收其文化，何况在今日的我国，不独物质的文明须尽量采用，即精神的文明亦须尽量吸收。因此，选译西方名家诗歌介绍我国，不能不认为是急务之一了。

溥泉先生留学英、德、法、瑞共十余年，不独精研法学，且于英、德、法、拉丁文字，均无不通晓。他在民国3年译成的德文诗11首，最近我才偶然拜读到，觉得他的手笔另具一格。譬如《鬼王》③一诗，王君所译乃用浅近文言，胡君所译完全用白话，均志在适合大众，以能跟随乐谱歌唱为标的；而溥泉兄则纯照古诗体译成，固不失其本意，即使离开乐谱朗诵出来，亦觉得淋漓尽致，声调铿锵。因此更不能不佩服溥泉先生艺术手段的高妙了。所以特地要求他赶快把它再版，以饷海内同志。

民国27年12月21日　萧友梅谨志

---

* 本篇作于1938年12月21日，当时是否公开发表待考。今据作者手稿校录。"应时"（手稿上用铅笔书写）和文中提到的"溥泉先生"疑为同一人，其人详情及"德诗汉译"一书（?）待访。

① 王光祈著《西洋音乐与诗歌》，1924年10月中华书局初版。

② 《模范歌曲集》，胡周淑安选编，为"国立音乐专科学校丛书"之一种，1936年6月商务印书馆初版。此歌集共4册，1至3册收录舒伯特歌曲18首，歌词用原文和英译刊出；第4册收录胡宣明中译词的舒伯特《催命鬼与女孩》(Der Tod und das Mädchen)、《少女怨》(Des Mädchens Klage)、《春思》(Frühlingsglaube)、《纺纱女》(Gretchen am Spinnrade)、《漂泊人》(Der Wanderer)、《妖王》(Der Erlkönig)等6首歌曲。

③ 指《Der Erlkönig》，今译《魔王》。

复兴国乐我见*

一、对于“国乐”之认识

欲复兴国乐，须先彻底认识国乐之定义。普通人对于国乐之观念，以为凡用我国旧有之乐器及技术所表演之旧调，便是国乐，此种观念实属谬误，且足为复兴国乐之障碍。

音乐一经分析，便可看出三个因素：(一)音乐之内容，即思想、情绪与曲意等；(二)音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等；(三)音乐之演出，即乐器与演奏技术等。此三个因素之中，以第一个(音乐之内容)为最重要，盖须先有内容，然后始将其写成乐曲，此时第二个因素(音乐之形式)始有必要；乐曲既已写成，始能按谱表演，此时第三个因素(音乐之演出)始有必要。归根结蒂，音乐之生命乃寄托于其内容之上，形式为躯壳，演出则仅为所运用之工具而已。

凡物愈是在外，则愈易受外界之影响。音乐之三个因素之中，最易受外来之影响，且亦必须随时代潮流而改良者，为音乐之演出(乐器与演奏技术)。我国现存各乐器中，属于本国固有者寥寥可数，其他如二胡、洋琴、琵琶、笛、胡琴、喇叭、唢呐、三弦等，皆先后自外国流入。国人利用之为演奏之工具，国乐之形式虽未免稍受影响，唯内容未曾因运用外来工具而蒙受损失，中国音乐用外国乐器演出，依然为中国音乐，且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用，反而被视为中国乐器焉。

由上述历史之辨证，既可知音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容，则可知国乐与非国乐之分，应以

内容为唯一之标准也。

然则，何为国乐？曰：能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现，应顺应时代与潮流，及音乐家个性之需要，不必限定用何种形式，何种乐器。音乐家应有使用工具之自由，或用固有乐器，如钟、磬、琴、瑟；或用前代由外国流入之笛、三弦、二胡、琵琶；或用现代由西洋输入之钢琴、提琴，皆无不可。在科学进步之今日，工具总多少带有国际性质，不必抱残守缺，固步自封。我有长处，固当保存之，发扬之；人有长处，亦当"迎头赶上"，工具只求其利，盖愈利则愈易于表现音乐之内容也。

国乐之定义已如上述。但现代中国人应有之精神、思想与情绪，究何如耶？曰：忠、孝、仁、爱、信、义、和平为中国人固有之德性；现值抗战复兴时代，对于敌人如何敌忾同仇①，对于政府应如何拥护，对疆场壮士应如何振奋崇敬，对于受难同胞应如何爱护怜恤，凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中，始能称为中国国乐。若仅抄袭昔人残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无关涉，则仅可名之为"旧乐"，不配称为"国乐"也。

二、对于复兴国乐之计划与实施

对于国乐之认识既如上述，爰而拟定复兴国乐之计划，分为七条，编入本院各种课程之中，付诸实施，其纲要如下：

1．确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。

2．训练学生，使之切实认清国乐之三个因素，区别其轻重，并教以如何将第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。

3．训练学生，使之深切了解我国固有之德性及目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪。

4．训练学生，使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。

5. 训练学生，使之获得演奏乐器或唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。

6. 训练学生，使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。

7. 训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础。

此外，本院本部设有琵琶班，训练演奏琵琶专门人材，师范部及本部理论作曲组课程中亦有国乐一门功课。从本学期起并加设“旧乐沿革”讲座，及发动整理旧乐工作，务使学生能充分利用前人之文化遗产，以创造新中国国乐。

三、对于改良乐器及整理旧乐意见

甲，对于改良乐器意见

乐器为工具，只求其精良利便，不必严分国界。现行之欧洲乐器已成为世界化之工具，演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更利便(现戏班中已有人采用 violin)，将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。

我国现用之乐器之不及欧洲乐器，乃不容否认之事实。且举笛为例，我国之笛指洞有六，故仅有七音；且制造者不懂乐律与音响学原理，对于振动数、振动幅及泛音等一无所知，故六个指洞发音亦皆不准。试观欧洲近代之笛，指洞有二十余，能奏三均，各均皆有十二半音，且得数学之助，发音准确，非我国笛子所将能望其项背。欧洲之笛现虽渐臻完备，唯考其以往，亦甚简陋，与我国笛同，惟因数百年来逐渐改进，故有今日耳。吾国乐器历史悠远不亚他国，惜唐代以后即无进步，今欲复兴非迎头赶上不可。

迎头赶上之法如何？可作譬喻以释之。有问于工程师者曰：吾国交通器具向只有帆船骡车，比西洋落后，今欲赶上，须逐渐改进，由帆船骡车而轮船火车，而汽船汽车，经若干年后始制造飞船飞机乎？聪明之工程师答曰：不必重演历史，只须迎头赶上，直接采用飞

船飞机可矣。此聪明之办法亦适用于改良乐器。我国音乐现即可直接采用二十一洞之Böhm式长笛，无须逐步演进，由六洞而八洞，由十洞而十二洞，经若干年代於达二十一洞也。其他各乐器亦然。

若有以我国乐器一经采用，即有丧失国粹为优者，可以此譬喻释之：弓箭吾国固有之战器也，代表我国一部分文化，在战史上曾有重要之位置，当保存之固也；然能用以射敌人之飞机乎？即孺子亦皆知非采用高射炮以代替之不可也。

反对我国音乐采用世界化之西洋乐器者尚有一理由，即西洋乐器价值不赀，漏卮堪虞也。然吾人既不能削足就履，亦不应因噎废食。积极之办法为自行仿制（上海广州等处已有国人自制钢琴，惜规模太小，一部分原料亦尚倚靠外国），最好能由政府派遣留学生若干人，出洋专攻各种乐器制造术，归国后即可积极制造，漏卮自不成问题矣。

乙，对于整理旧乐意见

考我国旧乐之丰富处，不在于理论乐律，亦不在于乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱。历代词曲之种类繁多，头绪纷纭，且有时代悠远，记载不全，日渐湮没者，至为可惜。政府现既有整理之计划，甚望能于饬令各艺术学校团体各行致力外，并在研究院中延聘专家数人，使之专心整理。旧乐之浩繁不亚于国故，欲整理之非一二人之力短时间内所能为功。各艺校学生程度尚浅，教职员则皆有教育上之任务，无暇埋头钻研，非另有人专司其事不可；故对于延聘专家整理之提议，甚望能为政府采纳，付诸实施，则吾国音乐幸甚。

---

* 本篇署名“思鹤”，原载1939年6月出版的《林钟》不定期刊。该刊由国立音乐专科学校编印，陈洪主编，仅出一期。

① “对于敌人如何敌忾同仇”一句，在《林钟》末页所附“勘误表”中注明“删去”。但据《林钟》编者陈洪所撰“编后”，其中有“（本刊）因为在‘孤岛’上出版，内容未尽善处必多，恳请读者特别体谅。洪28年6月12日”等语，可见当时由于上海四周已遭日本侵略军占领，在租界“孤岛”上亦不能畅所欲言，故而作者与编者不得不作这样违心的删除。现将此“删去”之句恢复刊出。

键盘乐器输入中国考*

键盘乐器之中以管风琴最古，钢琴次之，有簧风琴（reeds organ）比较最晚。管风琴（拉丁语曰 organum，德语曰 orgel，法语曰 prgue，英语曰 pipe Organ）的发明，到现在还没有人研究出来，但无论如何决不是在欧洲，而在小亚细亚。它传到欧洲的时候约在第 9、10 世纪之间，它初次输入中国系在元中统年间（民前 682—679 年，西历 1260—1263 年）。当时叫它做“兴隆笙”，在元朝占宴乐乐器的首位。《元史·礼乐志》记载甚详：

“兴隆笙制以楠木，形如夹屏，上锐而面平。缕金雕镂枇杷，宝相，孔雀，竹木，云气，两旁侧立花板，居背三之一。中为虚柜，如笙之匏；上竖紫竹管九十，管端实以木莲苞，柜外出小橛（即键）十五，上竖小管，管端实以铜杏叶；下有座，狮象绕之，座上柜前立花板一，雕镂如背，板间出二皮风口，用则设朱漆小架于座前，系风囊于风口，囊面如琵琶，朱漆杂花有柄。一人按小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。中统间回回国（土耳其？）所进，以竹为簧，有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律分定清浊，增改如今制；其在殿上者，盾头两旁立刻木孔雀二，饰以真孔雀羽。中设机，每奏工三人，一人鼓风囊，一人按律（键盘），一人运动其机，则孔雀飞舞应节。殿廷笙十，延祐间（民前 598～592）增制，不用孔雀。”①

陶宗仪《辍耕录》亦说：“兴隆笙在大明殿下，其制，植众管于柔韦，以象大匏。工鼓，二韦橐，按其管则簧鸣。簨首为二孔雀，笙鸣机动，则应而舞。凡宴会之日，此笙一鸣，众乐皆作，笙止，乐亦止。”②

王祎《兴隆笙颂序》曰："……有曰兴隆笙者，实上所自作，或曰西域之所献，而天子加损益焉者也。其制为管九十，列为十五行，每行纵列六管，其管下植于柜中，而柜后鼓之以鞴。自柜足至管端，约高五尺，仍镂版凤形，绘以金彩，以围管之三面，约广尺三，加文饰焉。凡大朝会则列诸轩陛之间，与众乐并奏，每用乐工二人，一以按管，一以鼓鞴，以达气出声，以叶众音，而乐之奏成矣。其制之宏钜，历古所无……"。③

照这三段记载看来，管风琴初次确由土耳其输入中国，中国人不独学会演奏，并且会修理改造了。但蒙古亡了之后，明朝并没有人能再仿造这乐器。到崇祯十二年（民前 273 年，西历 1639 年），西洋教士毕方济 (François Sambiasi) 进贡了西琴一张 (harpsichord)、风簧一张（即管风琴）于崇祯帝。这是管风琴第二次输入中国的事实。第三次输入中国在顺治年间，由德国教士汤若望(Adam Schall)带来。但崇祯与顺治对于这风琴都不甚有兴趣。到康熙十年（民前 241 年）葡萄牙人徐日升(Thomas Pereira)奉召入京，也进贡了风琴一张，harpsichord 一张（第四次的输入）。后来徐日升把这风琴改造了一架较大型的，装在北京西什库天主堂（当时称为"大编箫"），并且时时演奏。这个新奇的乐器，引诱了不少的中国人跑到教堂聆听。到了乾隆年间知道这乐器的人更多。有名诗人赵翼（号瓯北）④先生也是其中的一人。他有一篇关于参观风琴的记载，写得很详细："（教堂内）有楼为作乐之所。一虬须者坐而鼓琴，则笙、箫、磬、笛、钟、鼓、铙、镯之声，无一不备。其法设木架于楼，架之上悬铅管数十，下垂不及楼板寸许，楼板两层，板有缝与各管孔相对。一人在东南隅鼓鞴以作气，气在夹板中尽趋于管下之缝，由缝直达于管，管各有一铜丝系于琴弦，虬须者拨弦则各丝自抽顿其管中关捩而发响矣。铅管大小不同，中各有窍，以象诸乐之声，故一人鼓琴而众管齐鸣，百乐无不备，真奇巧也。"⑤赵先生听过演奏这风琴之后，还有一首五言古诗描写得更淋漓尽致，兹节录于下："郊园散直归，访奇番人宅。中有虬须叟（……），出门敬迓客。来从大西洋（葡萄牙人），官授羲和职（钦天监）。

年深习汉语，无烦舌人译。引登天主堂，有象绘素壁。靓若姑射仙，科头不冠帻。云是彼周孔，崇奉自古昔。……斯须请奏乐，虚室静生白。初从楼下听，繁响出空隙。噌吰无射钟，嘹亮蕤宾铁。渊渊鼓悲壮，坎坎缶清激。镎于丁且宁，磬折拊复击。瑟希有余铿，琴谙忽作霹。紫玉凤喉箫，烟竹龙吟笛。连桐椌楬底，频栎铻钮脊。鞉耳柄独摇，笙舌炭先炙。吸嘘竽调簧，节簇箛赴拍。篪疑老妪吹，筑岂渐离掷。琵琶铁拨弹，篆筝银甲划。寒泉涩箜篌，薄雪飞筚篥。孤倡辄群和，将喧转稍寂。万籁繁会中，缕缕仍贯脉。方疑宫悬备，定有乐工百。(以上描写琴声的复杂)岂知登楼观，一老坐掐擘。一音一铅管，藏机捩关膈。一管一铜丝，引线通骨骼。其下鞴风囊，呼吸类潮汐。丝从囊罅绾，风向管孔迫。众窍乃发响，力透腠理砉。清浊列若眉，大小鸣以臆。韵仍判官商，器弗假匏革。虽难继韶濩，亦颇谐皦绎。奇哉创物智，乃出自蛮貊。……始知天地大，到处有开辟。域中多墟拘，儒外有物格。……”⑥

这样的得到文人的叹赏与官家的赞扬，无怪乎管风琴在西方有“乐器之王”的徽号了。管风琴后来在上海等地的大教堂陆续装设，可惜只限于教堂的教士使用，一般人士无机会学习，远不如19世纪输入的有簧风琴的普遍而有势力呢。

至于钢琴的祖先本来跟现在所用的完全两样。当蒙古宪宗二年（民前660年，西历1252年），令皇弟实喇西征灭报达国(Baghdad)，得其国王的七十二弦琵琶⑦。«元史·郭侃传» 亦说：“(侃)从宗王锡里库西征至部，破其城得七十二弦琵琶。”⑧这里所谓七十二弦琵琶大约就是 clavichord 或 clavicembalo 吧。后来到明朝万历二十八年(民前312年，西历1600年)，意大利教士利玛窦(Ricci)到北京时，进贡了一张西琴。«续文献通考»称为：“(七十二弦琴)其琴纵三尺，横五尺，藏椟中弦七十二，以金银或炼铁为之。弦各有柱，端(即键)通于外，鼓其端而自应。”⑨这就是老式的pianoforte了。利玛窦之后，毕方济、汤若望、徐日升(见前)等都有进贡这类的 harpsichord。康熙帝并且从徐日升学会弹奏。后来这些乐器保存在宫中，并没有教民间有听到演奏的机会。到最

近一百年，传教士陆续把钢琴带来中国，先到澳门、香港、上海，逐渐传到内地的。

至于五线记谱法，也是由徐日升传授给康熙帝的。康熙帝不独精于律历、数学，并且很热心研究西洋音乐，不独学会弹西琴，并且能唱几首西洋歌曲，对于西洋音乐备极推重。徐日升死后，继续跟意大利人德利格（Pedrini，西历 1711 年到北京）研究乐律。在他编著的《律吕正义》续编⑩，我们可以看到他当时所学的记谱法，还是 16 世纪前的老法子。当时康熙虽然对西洋音乐十分佩服，但可惜他只把传来的西琴存放在宫中，所印的《律吕正义》又不甚容易购得，又不设校传习，因此一般民众对于西琴仍是无机会可以听到。至于五线记谱法，虽已由人主学得，但仍等于未传来中国一样。最近数十年，教会在各处设立学校，始直接将钢琴及记谱法传授与吾国男女青年。从民国前 15 年又经由日本，将美国改造之有簧风琴大量输入中国。于是民间始知键盘乐器之妙用。可见学校教育的力量如何伟大而迅速了。（按：有簧风琴系于 130 年前，由丹麦京城音乐院教授某君购得一中国笙，持向彼得堡他的友人乐器工程师，要求其改造的，本用打气式，传到美国去，改用吸气式，今日吾国所用的皆属吸气式。）

---

* 本篇署名“雪朋”，原载于 1939 年 6 月出版的《林钟》不定期刊，其内容及文字，与作者《旧乐沿革》第三章“28、键盘乐器输入中国之经过”（本文集存目不录）完全相同；兹据本篇原刊及作者《旧乐沿革》该节手稿对勘校录。

① 以上引文见《元史》卷七十一、志第二十二、礼乐五（中华书局点校本1771 页）。

② 以上引文见《辍耕录》卷第五（丛书集成本 76 页）。

③ 以上引文原题《兴隆笙颂并序》，见《王忠文公集》卷十二（丛书集成本 319 至 321 页）。

④ 赵翼（1727～1814），字云崧（一字耘松），号瓯北，清代史学家、文学家，乾隆时进士，官至贵西兵备道，其著作辑成《瓯北全集》。

⑤ 以上引文见《瓯北全集》之《檐曝杂记》卷二：《西洋千里镜及乐器》。

⑥ 以上引诗见《瓯北全集》之《瓯北诗钞》“五言古二”：《同北墅漱田观西洋乐器》。

⑦⑧ 此两处引述据《续文献通考》卷一百十、乐十（万有文库十通本考 3781 页）转述。《元史》卷一百四十九、列传第三十六：《郭宝玉传（附郭侃传）》之记载，与作者引述不同，其文作：“（侃）从宗王旭烈兀西征……（至）西戎大国也，……侃兵至，破其兵七

给作歌同志一封公开的信*

诸位同志:

我们假定诗、词、歌、曲可以分作两种:一种是预备给人家制谱歌唱的;一种是写给人家看的。第二种跟音乐不发生关系,不在乎有没有韵,也不在乎音节声调的好坏,只求把自己的情绪能够发表出来,便可以完篇,每首的长短,当然更不在乎。对于这一类诗歌(尤其是新诗)本人不愿发表任何意见;但对于预备给人家制谱歌唱的一类新歌,特别发生兴趣,因此就有几点意见,想跟诸位同志商量商量。

诸位作了一首歌,总是想把它普及到民间去的吧。那么最好能具备下列四个条件,更可容易成功:

一、韵脚不要用旧诗韵或词韵,最好用教育部公布的国音①做歌韵。

二、不要用不响的字(如:知、痴、时、日、兹、雌、丝等字)作韵,句中着重的地方,能够不用这些字更好。

三、不要用古字,最好用浅近词句。

四、每首每句不宜过长,假如一首两百字的,不如改作五十字的四章或六十六字的三章。

以上第一、第二两点当然是制谱上的需要。我们觉得有韵的歌,不独可以增加歌的美,并且唱起来容易动听得多。旧诗韵和旧词韵里边有许多是古韵。这些古韵除粤语(还保存着一大部分)、闽语(还保存着一小部分)之外,其余冀、鲁、晋、陕、甘、豫、鄂、湘、川、滇、黔、桂、辽、吉、黑、热、察、绥、宁夏、西康、新疆各省区及苏、

赣、皖的一部(均属官话音系),大多数已经不用了。韵尾T、K、P在粤音系完全保存,但在官话音系业已废掉。譬如覃、感、勘,粤音读作Tam、Cam、Ham,国音读作Tan、Can、Han,都归到一ㄢ(an)韵去;又如盐、俭、艳,粤音读作Im、Cim、Yim,国音读作Yan、Jian、Yann,也归到一ㄢ韵去;掉一句话,就是韵尾m都改用n。至于有T、K、P韵尾的字,如"八、百、十"三字,粤音读作Bat、Bak、Sap,在国音就读作Ba,Bo,Shy,把韵尾T.K.P完全废掉。这是旧韵不适用的一个理由。第二个理由就是:旧诗韵常常每一个韵里头包含几个绝对不相同的韵,譬如:支、纸、置各韵里,均包含一、帀(这是代表知、痴、时、日、兹、雌、丝等字音的空头韵母的注音符号)、儿、ㄟ、ㄨ五韵;鱼、虞各韵里均包含ㄩ、ㄨ两韵;佳韵里包含一ㄝ、ㄞ两韵;真韵里包含ㄣ、一ㄣ、ㄩㄣ、ㄨㄣ四韵;庚韵里包含ㄥ、一ㄥ、ㄩㄥ三韵;沃韵里包含ㄛ、ㄨ、ㄢ三韵;觉韵里包含ㄨ、ㄜ、ㄛ、ㄨㄛ、ㄩㄝ五韵;质韵里包含一、帀、ㄨ、ㄜ四韵。诸如此类,不胜枚举。所以假如作歌用古韵做韵脚,就不难在四句歌韵里用到四个不同的现代韵来,这岂不是等于不用韵吗?象这种歌作起谱歌唱,也必减低几分的美。所以我主张作歌绝对不要用旧诗韵(即古韵),而应该用教育部颁布的国音做歌韵。第三个理由就是我们唱歌是唱给现代活着的国人听的,不是唱给死去的古人听的,也不是专唱给一小部分说古音的同胞听的。

我虽然主张作歌用国音歌韵做韵脚,但并不是反对在一首歌里不可换韵②。譬如一首歌里有四章,每章尽可以换一个韵,或一首较长的歌里,每段或每四句或六句尽可换一个韵,并且平、上、去声都可通用,不过要用今韵就是了。至于入声在现代的北平音(即国音)已经废去不用;旧日的入声字,都分配到阴平、阳平、上声、去声里边。这种入声字,在教育部公布的《国音常用字汇》的阴平、阳平、上声、去声字里边,用一个㊇字划开,表示以后各字原来是入声。现在因为有许多诗词家,坚决地要保存这个"入声",所以我把这些入声字抽出来,放在"国音歌韵"(见后)③等五栏入声里,并且按照现在被分配到阴平、阳平、上声、去声的次序,用(1)(2)(3)(4)

划开四段，这样一看，就知道旧入声字的那几个，现在分配在阴平，或阳平，或上声，或去声了。假如作歌者喜欢用入声字作韵脚，也非常便当，即在第几部韵里的入声栏选用便是。在这一栏里的入声字，当然跟旧诗韵的入声读法不同，所有韵尾K.P.T完全去掉，唱出来时发音容易得多(改唱作ㄓ、ㄔ、ㄕ韵的除外)，而更加音乐化了。

第二点所要讨论的就是ㄭ韵的字(如：痴、时、日、兹、雌、丝)，在国音中是最不音乐化而不容易唱得响的。这些字最好不用来做韵脚，就是一句中注重的地方，能够不用更好。因为作起谱来，这些字只宜于用一个最短的音来配它，若勉强用一个长音或用几个音来配它，就很不容易唱得好的。

至于韵的归并问题，这里也值得略为讲一下。按照教育部公布的国音里边，有单韵母七个(用ㄧ、ㄨ、ㄩ、ㄚ、ㄛ、ㄜ、ㄝ七个韵符)，复韵母四个(用ㄞ、ㄟ、ㄠ、ㄡ四个韵符)，附鼻音韵母(省名"附声韵")四个(用ㄢ、ㄣ、ㄤ、ㄥ四个韵符)，捲舌韵一个(用ㄦ韵符)，结合韵二十二个(用ㄧㄚ、ㄧㄛ、ㄧㄝ、ㄧㄞ、ㄧㄠ、ㄧㄡ、ㄧㄢ、ㄧㄣ、ㄧㄤ、ㄧㄥ、ㄨㄚ、ㄨㄛ、ㄨㄞ、ㄨㄟ、ㄨㄢ、ㄨㄣ、ㄨㄤ、ㄨㄥ、ㄩㄝ、ㄩㄢ、ㄩㄣ、ㄩㄥ结合韵符)，还有一个空头韵符(ㄭ)，用来代表翘舌声的ㄓ、ㄔ、ㄕ、ㄖ跟舌齿声的ㄗ、ㄘ、ㄙ七个独立声母的。总共有三十九个韵。但实际上"ㄝ"韵(附录"国音歌韵"第四部④)只有一个"诶"字代表，所以这个韵当然可以跟第十七部(见后附录)的"ㄧㄝ"韵合并；又，结合韵ㄧㄛ也只有一个"唷"字代表，当然可同第二部的"ㄛ"韵合并；还有第十八部的"ㄧㄞ"韵也只有三个字，亦可以同第五部的"ㄞ"韵合并；至于第十三部的"ㄦ"韵(字数亦极少，只有二十)，在古韵因系读作"ㄧ"音，故把属于这韵的字分别放在支、纸、寘韵里。但在今日的国音是一个独立的捲舌韵，作歌者能够作为一个独立韵用它更好，否则与其归于空头"ㄭ"韵(第三十九部)，不如跟第三部"ㄜ"韵合并较为相近。这样以国音作歌韵，表面上有三十九部，实际上亦不过三十五六部而已，比较旧诗韵的一百〇六个已经减少了三分之二。韵目减少，每韵内的字数就增

多，给作歌者不少便利，而且个个都是活用的活韵，不是古人用的死韵了。作歌同志，何乐而不采用呢？

近日常看到逃难到香港或广州湾的人们⑤，因为要学粤语感觉麻烦，投稿在报上诉苦。但我对于这点实在有点不明白，因为在太平时（无须用粤语的时候）作诗词，大家都很喜欢用侧重粤音的古韵，为什么等到实际上需要粤语时，反觉粤音麻烦呢？因此我可以再说一句：假如作歌者反对学粤语，以后就更应该放弃旧诗韵或词韵，而立即采用国音歌韵作歌了。未知诸位同志以为何如？

---

* 本篇原载1939年6月出版的《林钟》不定期刊。此文原附有作者编制的《国音歌韵》，计分39部，410项，约16,000余字。由于其中收录有大量久已废弃不用的古异体字，其读音分韵方法也因时代变迁而失去实用价值，故本文集省略不载（读者需要时可参阅《林钟》原刊）。

① 指民国2年（1913年）由"读音统一会"决议审定，而于民国9年（1920年）由当时的国民政府教育部公布的"国音"。据《国音常用字汇》（教育部国语统一筹备委员会编，商务印书馆1932年发行）"本书的说明"：所谓"国音"，"就是普通所谓'官音'"，也就是"以现代的北平音为标准"的语音。

② 按照作者下文的表述，是赞成在一首歌里可以换韵，因此此句或是"但并不是反对在一首歌里可以换韵"之误。

③④ 附录《国音歌韵》本文集省略不载，见本文"题解"。

⑤ 指抗日战争爆发后，因躲避日本侵略军而流亡到香港、广州湾的难民。

赵梅伯《合唱指挥法》序*

德国国立音乐院的乐正班（Kapellmeister Klasse——今译乐队指挥班），须修毕理论作曲全部课程（如读谱、和声、对位、作曲、乐曲解剖、乐器学、配器法及音乐史等），方有资格进去。为什么他们要这样规定呢？因为做一个有资格的乐队指挥（Dirigent）或乐正（Kapellmeister——今译乐队队长、乐队指挥、乐长），不独要有锐敏的节奏感觉，一目数十行的读谱能力，并且要通晓各种乐器之组织，各种乐器的用法和配合法，随时能够编制或改编合奏曲谱，还要对各派作家作风分辨清楚，这样到指挥时方可把乐曲的精神表现出来。所以器乐或声乐学生，如果未修毕上述音乐理论功课，在德国音乐院是不许进乐正班的。这样看来，可知做乐正真不容易，因为他不单是一个音乐团体的领袖，同时要能够做各乐师的导师。

记得我在德国莱比锡（Leipzig）留学的时候，听了聂盖许（Artuhr Nikisch——今译阿图尔·尼基什）指挥莱比锡的Gewandhaus管弦大乐队三年，引起我对于指挥莫大的兴趣。民国5年夏修完音乐理论作曲课程之后，我就到柏林去，为的可以多听些别人指挥的音乐会；同年9月，我一面在柏林大学研究乐器史，一面进星氏音乐院（Das Sternsche Konservatorium——今译施特恩音乐院）的乐正班，正式学习指挥。在那年一个音乐季里（从10月到次年4月），足足听了206次音乐会及歌剧。民国9年回国后，于民国11年在北京大学办理音乐传习所，同时招募海关总税司赫德以前延请欧洲乐师教练的管弦乐队队员加以训练，从民国12年

秋到民国16年春，曾在北京大学第二院举行过四十二次管弦乐演奏会（orchestral concert——通译交响乐音乐会），当时因为乐队队员不多（最多时不过二十余人），所以除掉海登（Haydn）、莫扎尔脱（Mozart）、贝多芬（Beethoven）等模范作品和一些较简单的歌剧序曲（overture）与插曲（Intermezzo—今译间奏曲）之外，较复杂的近代作品，都未能演奏，至今还当是一件憾事；然而在这三、四年间能够表演到四十二次（差不多平均每月一次），已经很不容易，其间已遭遇到不少的困难了。

最近几年来，音乐学子对于指挥一门发生兴趣的很不少，这本来是一件很可喜的事。但可惜他们有一部分对于学习指挥的资格不甚了了，以为能够应节击拍，便可以做指挥，于是竟有随便登台指挥歌队或乐队之举，这未免对于指挥一门太过于轻视了。因为指挥不单登台击拍便算了事，还有许多理论上、实际上的知识和技能，必须先修习完毕，方可应用出去的。假如没有这种修养，贸然从事，结果必致发生大错，引起识者的讥笑，到那时已后悔不及了。

梅伯先生是中国音乐界中的一个权威，他是具有修养的音乐家，为不可多得的声乐教授及合唱指挥。在欧洲求学时，早已蜚声艺坛，回国后，历任国立音专声乐组主任，努力音乐工作，对学生尤能循循善诱，导入艺术正轨，故造就优秀人才甚众，深得社会中西人士的赞许。今为学习指挥者参考起见，特编著《合唱指挥法》一书，其中关于合唱指挥的技术与艺术，音乐作家的作风及著名指挥家的个性，都讲得很详细，无疑地是合唱指挥班的一部空前的良好教科书。不过我希望学习指挥的同志，不要以为单看完这本书，就可以做指挥家，不要忘记学习指挥以前需要的音乐修养，比击拍技术更重要。因为一个歌队或乐队的指挥，不独要有做音乐团体领袖的资格，并且还要有做各乐师各歌队队员的导师的资格呢！

民国29年6月3日　萧友梅

---

* 本篇作于1940年6月3日，在作者于是年12月31日逝世后，载于1946年7月商务印书馆初版的赵梅伯《合唱指挥法》一书。赵梅伯（1907～　）浙江宁波人，

[附录一]

萧友梅著述目录

论文、讲演、教材、序言等

音乐概说

(1907年2月至1908年4月，日本东京中国留学生刊物《学报》第1年第1、2、3、4、6、8号连载，署名“友梅”。全文未载完)

17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究

(1916年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文。用德文写作，题名《Eine Geschichliche Untersuchung Über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundrt》，中文题名亦作《中国古代乐器考》)

《哀悼引》序

(1916年，写于管弦乐曲《哀悼引》钢琴谱手稿首页)

什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因

(1920年5月31日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号)

对于国歌用《卿云歌》词的意见(附歌谱的说明)

(同上)

普通乐理

(1920年6月30日至1921年9月30日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号，第5、6号合刊，第7号及第2卷第7号连载)

乐学研究法

(1920年6月30日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号)

美国哈佛大学音乐学的课程

(同上)

教育讲演(在高师试验小学研究会)

(1920年8月21日,《北京大学日刊》第684号,黄绍谷笔记)

说音乐会

(1920年8月31日,北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第5、6号合刊)

华夏歌名之由来

(同上)

试验小学之教授法及教材(在高师试验小学研究会讲演之二)

(1920年9月7日,《北京大学日刊》第688号,黄绍谷笔记)

中西音乐的比较研究

(1920年10月31日,北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第8号)

近世西洋音乐史纲

(1920年至1923年间,北京女子高等师范学校教材铅印本及目录手稿)

和声学纲要

(1920年12月31日至1921年12月31日,北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第9、10号合刊,第2卷第1号、第2号、第3、4号合刊,第5、6号合刊,第8号及第9、10号合刊连载)

《卿云歌》军乐总谱暨燕乐谱之说明

(1921年6月30日,北京大学音乐研究会《音乐杂志》第2卷第5、6号合刊)

乐友社缘起

(与甘文廉、赵元任、杨祖锡、沈彭年合作。同上)

《今乐初集》编辑大意

(1922年10月,商务印书馆《今乐初集》初版)

关于国民音乐会的谈话

(1923年3月23日,北京《晨报副刊》)

《新霓裳羽衣舞》序

（1923年8月，“新制乐队曲”《霓裳羽衣舞》钢琴谱石印本）

音乐传习所对于本校的希望

（1923年12月17日，《北京大学二十五周年纪念刊》）

《新学制唱歌教科书》编辑大意

（1924年5、6、12月，《新学制唱歌教科书》第一、二、三册，商务印书馆初版）

李华萱《俗曲集》序

（1924年12月17日作，李华萱《俗曲集》商务印书馆1925年初版）

听过上海市政厅大乐音乐会后的感想

（1927年10月24日初刊；1928年1月10日国乐改进社《音乐杂志》第1卷第1号转载）

《音乐院院刊》编者言

（1928年5月13日，《音乐院院刊》第1号）

古今中西音阶概说

（1928年5月13日、1929年6月1日及7月1日，《音乐院院刊第1、2、3号连载，未及载完；1930年4月1日《乐艺》季刊第1卷第1号重载完毕）

黎青主《乐话》序

（1929年12月11日作，1930年9月“国立音乐专科学校丛书”《乐话》商务印书馆初版）

国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣

（1930年3月19日作，1931年5月“国立音乐专科学校丛书”黎青主《诗琴响了》诗集，商务印书馆初版）

《乐艺》季刊发刊词

（由易韦斋代笔。1930年4月1日《乐艺》季刊第1卷第1号）

介绍赵元任先生的《新诗歌集》

（1930年4月1日，《乐艺》季刊第1卷第1号）

我对X书店乐艺出品的批评

（同上）

本校第一届学生音乐会

(1930年6月,国立音乐专科学校校刊《音》第5期)

曲话

(1930年7月1日,《乐艺》季刊第1卷第2号)

《九宫大成》所用的音阶

(1930年10月1日,《乐艺》季刊第1卷第3号)

对于大同乐会仿造旧乐器的我见

(1931年1月1日,《乐艺》季刊第1卷第4号)

中国历代音乐沿革概略(上)

(1931年4月1日,《乐艺》季刊第1卷第5号)

歌社成立宣言

(与龙沐勋合作。1931年4月, 国立音乐专科学校校刊《音》第13期初刊;同年7月1日,《乐艺》季刊第1卷第6号重刊)

胡周淑安《儿童歌曲集》序

(1932年7月26日作, 胡周淑安《儿童歌曲集》中国慈幼协会1932年发行)

闻国乐导师刘天华先生去世有感

(1932年7月28日作,1933年3月《刘天华先生纪念册》)

谭玉田著之《无线电原理及收音机制作》序

(1932年8月2日作,手稿)

听过来维思先生(Mr. Levis)讲演中国音乐之后

(1932年12月3日作, 同年12月国立音乐专科学校校刊《音》第23至28期合刊)

本校五周纪念感言

(1933年《国立音乐专科学校五周纪念刊》)

为提倡词的解放者进一言

(1933年2月, 国立音乐专科学校校刊《音》第29至31期合刊)

音乐的势力

(1933年11月15日上海市教育局假大中华无线电台"通俗

学术播音演讲"原稿，1934年3月31日《音乐教育》第2卷第3期及同年4月15日音乐艺文社《音乐杂志》第2期同刊）

高中立《声乐研究法》序

（1933年12月作。1934年7月15日音乐艺文社《音乐杂志》第3期发表；收入高中立《声乐研究法》，商务印书馆1936年5月初版）

欧美音乐专门教育机关概略

（1934年1月15日、4月15日，音乐艺文社《音乐杂志》第1、2期连载）

最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因

（1934年7月15日音乐艺文社《音乐杂志》第3期，及同年8月31日《音乐教育》第2卷第8期"中国音乐问题专号"同刊）

来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传与其著作的特色

（1934年7月15日，音乐艺文社《音乐杂志》第3期）

上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的

（1934年10月4日，上海《新夜报》音乐专刊创刊号）

江定仙、陈田鹤、刘雪庵《儿童新歌》序

（1934年11月作。1935年8月，《儿童新歌》商务印书馆初版）

为什么音乐在中国不为一般人所重视

（1934年11月15日，音乐艺文社《音乐杂志》第4期）

亚历山大车列浦您《五声音阶的钢琴教本》卷头语

（1935年3月14日作，同年5月"国立音乐专科学校丛书"《五声音阶的钢琴教本》商务印书馆初版）

本校校舍建筑之经过

（1936年8月《国立音乐专科学校校舍落成纪念刊》）

中学音乐教学的实际问题

（1937年2月，《江苏教育》月刊第6卷第1、2期合刊"中学教育检讨专号"）

对于各地国乐团体之希望

(1937年6月13日作,手稿)

十年来的中国音乐研究

(1937年6月20日作，收入中国文化建设协会编《十年来的中国》，1937年7月商务印书馆初版)

《音乐月刊》发刊词

(1937年11月1日,《音乐月刊》第1卷第1号)

十年来音乐界之成绩

(1937年12月1日,《音乐月刊》第1卷第2号)

关于我国新音乐运动

(1938年2月1日,《音乐月刊》第1卷第4号)

旧乐沿革

(1938年9月,国立音乐专科学校教材,手稿)

朗诵法

(国立音乐专科学校教材,约与《旧乐沿革》编写于同时，佚失待访)

应时德诗汉译序

(1938年12月21日作,手稿)

复兴国乐我见

(1939年6月，《林钟》不定期刊。署名“思鹤”)

键盘乐器输入中国考

(同上。署名“雪朋”)

给作歌同志一封公开的信(附:国音歌韵)

(同上)

赵梅伯《合唱指挥法》序

(1940年6月3日作。收入《合唱指挥法》，1946年7月商务印书馆初版)

《百科词典》音乐词目稿81则

(写作时间不详,手稿)

专著、教科书等

新学制风琴教科书(初级中学用)

(说明及编选曲谱119首。1924年2月作"编辑大意",同年商务印书馆初版)

新学制乐理教科书(初级中学用)

(1924年3月、12月,一、二、三册商务印书馆初版。全书共六册,四、五、六册待访)

新学制钢琴教科书

(总论及编选曲谱三编。1925年8月作"编辑大意",1926年7月商务印书馆初版)

小提琴教科书

(总论及编选曲谱五章三十五课。1927年11月,商务印书馆初版)

普通乐学

(1928年5月,商务印书馆初版)

和声学

(1932年8月,商业印字房初版)

音乐家的新生活

(1934年5月,正中书局初版)

(赵节明编　陈聆群校)

〔附录二〕

萧友梅生平年表

1884年(清光绪十年,甲申)一岁

萧友梅,字思鹤,号雪朋,是年1月7日(清光绪九年,癸未,十二月初十)出生于广东省香山县(今中山市)石岐镇。父萧煜增,字炎翘,清末秀才,教家馆;母梁碧帆,生二子一女(长子杞枬,字伯林;长女早夭;次子即友梅),在友梅出生后不久去世。父续娶胡瑞莲,生有二子十女。

1889年(清光绪十五年,己丑)五岁

随家移居澳门。从父学古文及书法,翌年入当地著名学塾灌根草堂,从学于陈子褒先生,同时兼学日语、英语。

其自书简历手稿称:"自幼从父读书,在澳门居住十年,时闻近邻葡萄牙人奏乐,羡慕不已,然未有机会学习也。"可证其时已受到音乐熏陶。

又据其侄女萧淑娴记述:萧氏全家居澳门,适与当时在该地行医的孙中山先生为邻,颇受中山先生革命思想感染。

1900年(清光绪二十六年,庚子)十六岁

赴广州入时敏学堂,攻读国文、历史、地理、格致、算学、图画、唱歌、体操等新学课程。

1902年(清光绪二十八年,壬寅)十八岁

自费赴日本留学,入东京高等师范学校附中,同时在东京帝国音乐学校选习钢琴、声乐。

1906年(清光绪三十二年,丙午)二十二岁

毕业于高师附中及音乐学校唱歌科。取得广东省官费留学生资格,于是年7月入东京帝国大学文科攻读教育学,并继续在音乐学校选习钢琴。

其时,已由孙中山先生介绍加入中国同盟会,曾掩护中山先生和廖仲恺等在日本的革命活动。

1907年(清光绪三十三年,丁未)二十三岁

2月起在东京中国留学生刊物《学报》上连载《音乐概说》一文(至翌年4月止,全文未载完),此为萧氏公开发表的第一篇音乐文章。

1909年(清宣统元年,己酉)二十五岁

是年夏,在东京帝国大学文科毕业后归国。同年冬,在天津因车祸伤足,治疗三个月。

1910年(清宣统二年,庚戌)二十六岁

8月,在北京保和殿参加清政府为毕业归国的留学生举行的考试,获文科举人出身证书,被任命为清政府奏派学部视学官。

1912年(中华民国元年,壬子)二十八岁

民国成立,3月,由南京民国临时政府大总统孙中山任命为总统府秘书。4月,临时政府解散,回广东任省教育司学校科科长。11月,公费派赴德国留学,年底抵达莱比锡。

1913年(民国2年,癸丑)二十九岁

入莱比锡国立音乐院理论作曲科,同时在莱比锡国立大学哲学系学习。

1915年(民国4年,乙卯)三十一岁

是年夏,在莱比锡音乐院修毕。

1916年(民国5年,丙辰)三十二岁

向莱比锡大学哲学系提出博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(同时曾用中文题名《中国古代乐器考》),7月,在胡果·里曼主持下通过答辩,被授予哲学博士学位。

10月,入柏林大学哲学系及斯特恩音乐院进修。在柏林期间,曾聆听二百余场音乐会和歌剧。

是年12月,为追悼黄兴、蔡锷,作管弦乐曲《哀悼引》(op. 24)。在此之前,还作有弦乐四重奏《夜曲》(op. 19)、《小夜曲》(op. 20)和《风雪进行曲》(op. 23)等作品。

1917年(民国6年,丁巳)三十三岁

因第一次世界大战中的德国城市粮食匮乏等原因,于是年4

月避居波森(该地原属波兰,名波兹南)布斯赫尔多夫村,以自种马铃薯及为乡村小学教授钢琴及法文维持生活。期间,曾入马利心庵医院疗养。至1919年夏,复返柏林居住。

1919年(民国8年,己未)三十五岁

8月离开德国,游历瑞士、法、英、美等国。

1920年(民国9年,庚申)三十六岁

3月,自旧金山回到南京,转赴北京。

4月,应北洋政府教育部之聘,任国歌研究会委员。5月,为已定为国歌歌词的《卿云歌》谱曲;翌年,经国会通过为国歌。

5月起,在北京大学音乐研究会《音乐杂志》陆续发表《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》、《乐学研究法》、《说音乐会》、《中西音乐的比较研究》等文章,并在该刊连载其所编《普通乐理》、《和声学纲要》等教材。

8月下旬起,在北京高等师范学校附设试验小学研究会上作教育演讲,介绍外国试验学校的沿革、教授法及教材。

9月,应教育部之聘任编审员,兼高等师范学校附设试验小学主任。旋应北京大学校长蔡元培之聘,任北大哲学系讲师及音乐研究会导师,主讲和声学等课程,听课学生近千人。

1921年(民国10年,辛酉)三十七岁

1月,应聘任北京女子高等师范学校音乐体操专修科主任,在其提议下将音乐与体操分科,仍任音乐专修科主任,并讲授乐理、音乐史等课程,为该校编有《近世西洋音乐史纲》等教材。其后,该校改名为北京国立女子师范大学,后又因成立国立女子大学,将音乐系划归该校,萧氏始终担任音乐科、系主任之职。

6月,与赵元任等发起组织“乐友社”。

是年作有《注音字母歌》、《民本歌》、《四烈士塚上的没字碑歌》、《平民学校校歌》等歌曲。

1922年(民国11年,壬戌)三十八岁

向蔡元培建议并得支持,将北大音研会改组为北大附设音乐传习所,于是年10月招生开学,受聘为该所教务主任,同时组成附

设管弦乐队，自任指挥，至1927年春为止，曾指挥此乐队举行过四十多次音乐会。

10月，出版歌曲集《今乐初集》。

1923年（民国12年，癸亥）三十九岁

为倡导音乐普及，于3月21日在北京《晨报副刊》发表《关于国民音乐会的谈话》。

8月，出席中华教育改进社第二次年会，担任国民音乐教育组主席。

谱成管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》(op. 39)，于8月出版该曲钢琴谱；同月并出版歌曲集《新歌初集》；12月，指挥北大管弦乐队首演《新霓裳羽衣舞》。

是年12月，又在《北京大学廿五周年纪念刊》发表《音乐传习所对于本校的希望》一文。

1924年（民国13年，甲子）四十岁

为五四运动五周年谱成《五四纪念爱国歌》，于五四纪念日在北京青年会国民音乐大会上指挥歌唱。同月又为女高师音乐科首届毕业生作女声合唱曲《别校辞》。

是年3月起，陆续出版《新学制乐理教科书》（共六册）、《新学制唱歌教科书》（共三册，于翌年出齐）和《新学制风琴教科书》。

1925年（民国14年，乙丑）四十一岁

为3月12日孙中山先生逝世，将1916年所作《哀悼引》编配为铜管乐曲《哀悼进行曲》，用于孙之葬仪。

1926年（民国15年，丙寅）四十二岁

8月起兼任北京国立艺术专门学校音乐系主任。

是年出版《新学制钢琴教科书》。

1927年（民国16年，丁卯）四十三岁

6月，因奉系军阀控制的北京政府教育总长下令撤销北京国立学校所有音乐系科，遂南下向将任南京国民政府大学院院长的蔡元培提议，在上海创设音乐院；10月，大学院成立，通过提议，聘萧氏为艺术教育委员会委员，并委为音乐院筹备员，筹划开校。

10月24日发表《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》一文,透露了将在上海创办音乐院的计划。

经多方筹措,国立音乐院于11月27日举行开院典礼,萧氏受院长蔡元培之聘为教授兼教务主任;同年12月代理院长。

11月,出版《小提琴教科书》。

是年,应聘担任刘天华等发起成立的国乐改进社名誉社员。

1928年(民国17年,戊辰)四十四岁

3月,应大学院之聘,担任教科图书审查委员会音乐图画手工体操组审查委员。

5月,为抗议日本帝国主义在济南制造的"五三惨案",率音乐院师生出版《国立音乐院特刊·革命与国耻》,发表所谱《国难歌》、《国民革命歌》和《国耻》三首爱国歌曲。

同月,出版专著《普通乐学》。又在《音乐院院刊》连载《古今中西音阶概说》一文(至翌年7月,未及载完,后全文重载于1930年4月《乐艺》季刊第1卷第1号)。

9月,受大学院正式任命为国立音乐院院长。

1929年(民国18年,己巳)四十五岁

是年暑假开始前后,因部分学生暑期留校收费问题引起学潮,又因大学院修正大学组织法,将音乐院降格为专科学校,萧氏自请辞职。

8月,国立音乐院改组为国立音乐专科学校,仍聘萧氏为校长。

9月,因病去莫干山疗养,未几,恐贻误校务,即返沪主持开学事宜。

是年6月出版四部合唱曲《春江花月夜》。又筹划出版"国立音乐专科学校丛书",为列入该丛书的黎青主《乐话》一书作序。

1930年(民国19年,庚午)四十六岁

为音专《乐艺》季刊创刊作发刊词(因病请易韦斋代笔),并在该刊发表《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》、《我对于X书店乐艺出品的批评》、《〈九宫大成〉所用的音阶》、《曲话》等文。又为黎青

主《诗琴响了》诗集的出版，作《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》一文。

9月，聘黄自为音专教务主任。自兼正式成立的音专理论作曲组主任。

是年发表歌曲《扬花》、大提琴曲《秋思》等作品，并重出《新霓裳羽衣舞》钢琴谱新版。

1931年(民国20年，辛未)四十七岁

1月起，发表《关于大同乐会仿造旧乐器的我见》《中国历代音乐沿革概略》(上)等文。

4月，与龙沐勋等发起成立"歌社"，发表与龙合作的《歌社成立宣言》。

"九·一八"事变发生，萧氏支持音专师生成立"抗日会"、创作爱国歌曲和为东北义勇军募捐演出等活动，并率先创作《从军歌》。

1932年(民国21年，壬申)四十八岁

"一·二八"事变发生，已交商务印书馆排印的专著《和声学》纸版与清样毁于日本侵略军炮火，乃重写并重绘谱例，于8月交商业印字房排印出版。

本年作《听过耒维思先生(Mr. Levis)讲演中国音乐之后》以及《闻国乐导师刘天华先生去世有感》《本校五周纪念感言》(后两文于翌年发表)等文，并谱成《国立音乐专科学校校歌》。

10月，在杭州与戚粹贞女士结婚。

1933年(民国22年，癸酉)四十九岁

1月，与蔡元培、叶恭绰及音专同人发起成立"音乐艺文社"，筹出该社《音乐杂志》，和黄自、易韦斋同任该刊主编。

3月，组织音专师生赴杭州举行"鼓舞敌忾后援音乐会"。

5月，为筹建音专新校舍赴南京交涉。同月，受教育部聘为幼稚园、中、小学音乐教材编订委员会委员。

6月，为音专首届毕业生主持典礼并致词。

是年作《为提倡词的解放者进一言》等文，并应上海市教育局之邀在电台作题为《音乐的势力》的"通俗学术播音演讲"。

1934年(民国23年,甲戌)五十岁

5月,受俄国作曲家、钢琴家车列浦宁的委托,筹备"征求有中国风味的钢琴曲"创作比赛,与黄自、查哈罗夫、欧萨可夫及车氏本人同任比赛审查委员。此项比赛于同年10月9日由萧氏宣布评奖结果,并于是年音专校庆纪念日颁奖。

是年发表《欧美音乐专门教育机关概略》、《最近一千年来西乐发达之显著事实与我国旧乐不发达之原因》、《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传及其著作的特色》、《为什么音乐在中国不为一般人所重视》、《上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的》等文。又因难以推托,嘱廖辅叔代拟介绍西洋音乐家的《音乐家的新生活》书稿,经其审定署名,交正中书局纳入"新生活丛书"出版。

1935年(民国24年,乙亥)五十一岁

3月,经萧氏多方奔走筹措的音专江湾市京路新校舍动工,于9月建成并迁入使用,12月举行了新校舍落成典礼。

12月,由国民政府考试院聘为考试委员会兼任专门委员。

1936年(民国25年,丙子)五十二岁

是年夏,日本首相近卫文磨之弟、指挥家近卫秀磨来访音专并发表演讲,萧氏为表明反对日本侵华之爱国心迹,不让他使用日语而改用彼此能懂的德语,并拒绝接受其赠予音专的钢琴。

1937年(民国26年,丁丑)五十三岁

1月起,先后应聘任文化事业计划委员会音乐研究会专门委员和教育部、内政部乐典编订委员会委员。

2月,在《江苏教育》"中学教育检讨专号"发表《中学音乐教学的实际问题》一文。

6月,作《对于各地国乐团体之希望》一文。

7月,应中国文化建设协会之请,为《十年来的中国》一书作《十年来的中国音乐研究》一文。

"八·一三"事变发生,音专新校舍陷于日本侵略军炮火,萧氏勉力支撑校政,率师生迁入市区,坚持开学上课。

10月，成立音专管弦乐队，自任队长。

11月，音专《音乐月刊》创刊，萧氏作发刊词，并发表《十年来音乐界之成绩》一文。

1938年（民国27年，戊寅）五十四岁

2月，应《音乐月刊》记者之问，作《关于我国新音乐运动》的谈话。

4月，赴汉口向教育部筹商音专内迁事宜，未果，经香港返沪。

8月，音专迁入当时的“法租界”，对外用“上海音乐院”名义，萧氏更名“萧思鹤”，学校对外事务由当时担任教务主任的陈洪（更名陈白鸿）出面。

9月，抱病为音专学生讲授新开设的“朗诵法”及“旧乐沿革”等课程，勉力编成此两门课程的教材。

1939年（民国28年，己卯）五十五岁

6月，在音专不定期刊《林钟》发表《复兴国乐我见》、《键盘乐器输入中国考》（节选自《旧乐沿革》）和《给作歌同志一封公开的信》（附《国音歌韵》）等文。

1940年（民国29年，庚辰）五十六岁

5月，应教育部之聘，任音乐教育委员会委员。

6月，为赵梅伯《合唱指挥法》作序（在萧氏谢世后发表）。

是年深秋，患感冒发热不退，卧病期间仍悉心指导音专校务；10月23日最后一次到校视事，此后即入体仁医院，住院期间犹无微不至关怀音专师生，直至12月30日弥留之际。

是年12月31日凌晨，因结核菌侵入肾脏引起肾出血，医治无效，于5时30分逝世于体仁医院。身后遗有夫人及子萧勤（时年5岁）、女雪贞（时年4岁）。

翌年1月2日，萧氏遗体在上海中国殡仪馆大殓，安葬于虹桥公墓。

（赵节明编，陈聆群校）

编 后 记

为萧友梅先生毕生的音乐著述编一个集子，最早是在60年代中期，由当时中国音乐研究所的齐毓怡开始筹划的。可是，由于“文化大革命”的浩劫，这件事不仅被耽误达十年之久，而且连原来汇集的材料也差一点散失殆尽。1976年以后，经过一番周折，好不容易找回来了原来汇集的材料（其中已有佚损就无从细究了），这样，齐毓怡（她所在单位已改名中国艺术研究院音乐研究所）才在1984年重新筹划，形成了这本集子最初的规模。

1986年以后，在上海音乐出版社的全力支持下，上海音乐学院的陈聆群、戴鹏海接受了参与编辑这本集子的任务。我们认真研读了当时已由萧淑娴、萧勤教授等贡献给上海音乐学院图书馆的萧友梅先生的遗稿，将其中多部（篇）先生生前和逝世后数十年间从未正式发表过的重要著作（如《近世西洋音乐史纲》、《旧乐沿革》等）作了必要的整理，纳入文集；后来，廖辅叔教授又应贺绿汀名誉院长之请，于1988年夏秋之交，全文译出了萧友梅先生完成于1916年的博士音乐论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》；这样，终于形成了现在这本文稿收录比较齐全的《萧友梅音乐文集》。

在为萧先生的遗稿进行整理、编校、勘正、注释的过程中，作为编者，我们固然付出了应该付出的数年时日与精力；有时，为了查清一处当年错讹缺佚的笔误或刊误，考证某些不常见的典故与引文出处，校勘印刷得几不成字的若干外文词语……，固然是费尽了我们的心思；但我们要说，这本集子的得以编成和问世，更重要的是由于有：

萧淑娴、萧勤教授等萧友梅先生的后人所贡献的先生珍贵的遗稿，以及他们在史实与资料的咨询乃至精神上财力上对我们的大力支持；吴作人教授为文集题写书名，更使这本集子为之增色。

廖辅叔教授对我们的编辑工作细致入微的关切和指导——他不仅提供了萧先生博士论文的译稿，而且几乎校阅了文集中所有重要篇章和我们的题解与注释，在史实与考释方面给我们诸多教益。

贺绿汀名誉院长和桑桐院长对我们的编辑工作自始至终的支持、关心和指导；特别是贺院长在八十七岁高龄时，抱病奋力书成的序言，使我们深受感动！

我们还要感谢钱仁康、顾连理、马革顺诸位教授，不厌其烦地为我们解答和查考在史实考证与外文词语译释方面遇到的诸多疑难。

还有中国艺术研究院音乐研究所图书资料室和上海音乐学院图书资料室的许多同志，对我们的工作大力支持和帮助，我们至为感激。

最后，我们还要对几年来一直支持帮助我们完成文集编辑工作的上海音乐出版社的各位同志，致以衷心的谢忱！

编　者

1990年6月